This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Google

Это цифровая коиия книги, хранящейся для иотомков на библиотечных иолках, ирежде чем ее отсканировали сотрудники комиании Google в рамках ироекта, цель которого - сделать книги со всего мира достуиными через Интернет.

Прошло достаточно много времени для того, чтобы срок действия авторских ирав на эту книгу истек, и она иерешла в свободный достуи. Книга иереходит в свободный достуи, если на нее не были иоданы авторские ирава или срок действия авторских ирав истек. Переход книги в свободный достуи в разных странах осуществляется ио-разному. Книги, иерешедшие в свободный достуи, это наш ключ к ирошлому, к богатствам истории и культуры, а также к знаниям, которые часто трудно найти.

В этом файле сохранятся все иометки, иримечания и другие заииси, существующие в оригинальном издании, как наиоминание о том долгом иути, который книга ирошла от издателя до библиотеки и в конечном итоге до Вас.

Правила использовапия

Комиания Google гордится тем, что сотрудничает с библиотеками, чтобы иеревести книги, иерешедшие в свободный достуи, в цифровой формат и сделать их широкодостуиными. Книги, иерешедшие в свободный достуи, иринадлежат обществу, а мы лишь хранители этого достояния. Тем не менее, эти книги достаточно дорого стоят, иоэтому, чтобы и в дальнейшем иредоставлять этот ресурс, мы иредириняли некоторые действия, иредотвращающие коммерческое исиользование книг, в том числе установив технические ограничения на автоматические заиросы.

Мы также иросим Вас о следующем.

- Не исиользуйте файлы в коммерческих целях.
  Мы разработали ирограмму Поиск книг Google для всех иользователей, иоэтому исиользуйте эти файлы только в личных, некоммерческих целях.

- Не отиравляйте автоматические заиросы.
  Не отиравляйте в систему Google автоматические заиросы любого вида. Если Вы занимаетесь изучением систем машинного иеревода, оитического расиознавания символов или других областей, где достуи к большому количеству текста может оказаться иолезным, свяжитесь с нами. Для этих целей мы рекомендуем исиользовать материалы, иерешедшие в свободный достуи.

- Не удаляйте атрибуты Google.
  В каждом файле есть "водяной знак" Google. Он иозволяет иользователям узнать об этом ироекте и иомогает им найти доиолнительные материалы ири иомощи ирограммы Поиск книг Google. Не удаляйте его.

- Делайте это законно.
  Независимо от того, что Вы исиользуйте, не забудьте ироверить законность своих действий, за которые Вы несете иолную ответственность. Не думайте, что если книга иерешла в свободный достуи в США, то ее на этом основании могут исиользовать читатели из других стран. Условия для иерехода книги в свободный достуи в разных странах различны, иоэтому нет единых иравил, иозволяющих оиределить, можно ли в оиределенном случае исиользовать оиределенную книгу. Не думайте, что если книга иоявилась в Поиске книг Google, то ее можно исиользовать как угодно и где угодно. Наказание за нарушение авторских ирав может быть очень серьезным.

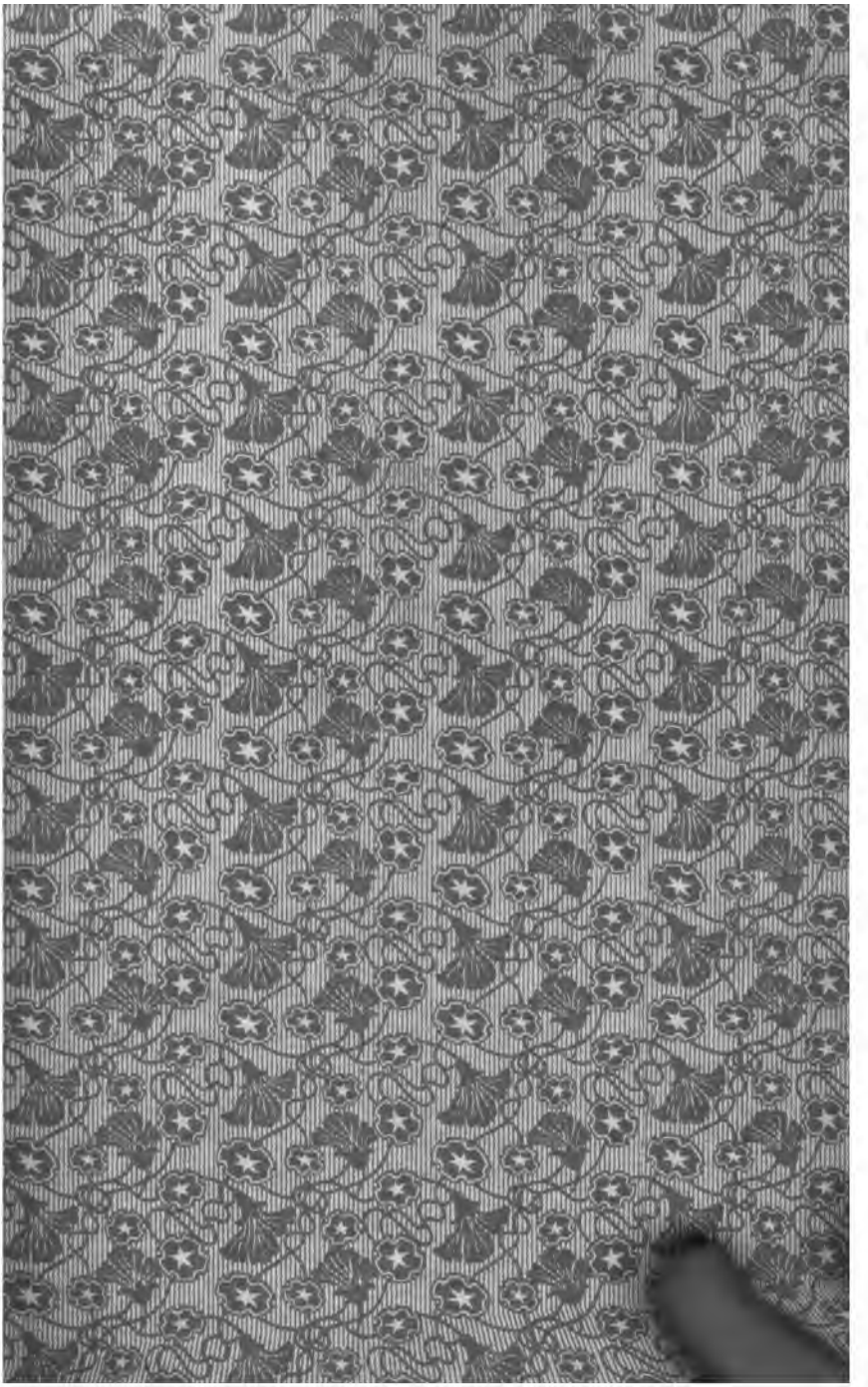
О программе Поиск кпиг Google

Миссия Google состоит в том, чтобы организовать мировую информацию и сделать ее всесторонне достуиной и иолезной. Программа Поиск книг Google иомогает иользователям найти книги со всего мира, а авторам и издателям - новых читателей. Полнотекстовый иоиск ио этой книге можно выиолнить на странице `http://books.google.com/`

15
1636

ЕКА
ОТЕКА
ИНАЗИЯ
АН

STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES



773

К. Ѳ. Анненскій.

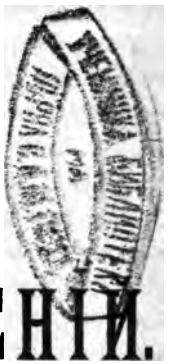
КНИГА ОТРАЖЕНІЙ.

Проблема Гоголевскаго юмора. — Достоевскій до катастрофы. — Умирающій Тургеневъ. — Три соціальныхъ драмы. — Драма настроеній. — Бальмонтъ-лирикъ.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
Изданіе Бр. Башмаковыхъ.
1906.

И. Ѳ. Анненскій.

Анненскій



КНИГА ОТРАЖЕНІЙ.

Проблема Гоголевскаго юмора. — Достоевскій до катастрофы. — Умирающій Тургеневъ. — Три соціальныхъ драмы. — Драма настроеній. — Бальмонтъ - лирикъ.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
Типографія Спб. Т-ва Печ. и Изд. дѣла „Трудъ". Фонтанка, 86.
1906.

PG 3450
A6K6
v.1

Inv № 10230

ПРО[illegible] г.

ПРЕДИСЛОВІЕ.

Эта книга состоитъ изъ десяти очерковъ. Я назвалъ ихъ *отраженіями*. И вотъ почему. Критикъ стоитъ обыкновенно внѣ произведенія: онъ его разбираетъ и оцѣниваетъ. Онъ не только внѣ его, но гдѣ-то надъ нимъ. Я же писалъ здѣсь только о томъ, что *мной владѣло*, за чѣмъ я *слѣдовалъ*, чему я *отдавался*, что я хотѣлъ сберечь въ себѣ, сдѣлавъ собою.

Вотъ въ какомъ смыслѣ мои очерки—*отраженія*, это вовсе не метафора.

Но, разумѣется, поэтическое отраженіе не можетъ свестись на геометрическій чертежъ. Если, даже механически повторяя слово, мы должны самостоятельно продѣлать цѣлый рядъ сложныхъ артикуляцій, можно ли ожидать отъ поэтическаго созданія, чтобы его *отраженіе* стало пассивнымъ и безразличнымъ? Самое *чтеніе поэта* есть уже творчество. Поэты пишутъ не для зеркалъ и не для стоячихъ водъ.

Тѣмъ болѣе сложнымъ и активнымъ оказывается *фиксированіе* нашихъ впечатлѣній.

Выборъ произведеній обусловленъ былъ, конечно, прежде всего самымъ свойствомъ моей работы. Я бралъ только то, что чувствовалъ выше себя и въ то же время созвучное.

Но былъ и еще критерій. Я бралъ произведенія субъективно-характерныя. Меня интересовали не столько объекты и не самыя фантоши, сколько творцы и хозяева этихъ фантошей.

Только не всегда приходилось мнѣ рѣшать свою задачу аналитическимъ путемъ, какъ сдѣлано это, напр., въ „Портретѣ“ и при разборѣ „Клары Миличъ“. Иногда и выбиралъ путь синтетическій, напр., для „Носа“, „Двойника“ и „Трехъ сестеръ“. Самые очерки покажутъ читателю, въ чемъ тутъ дѣло.

И. А.

Царское Село
Сентябрь, 1905 г.

Проблема Гоголевскаго юмора.

НОСЪ.

ПОРТРЕТЪ.

Носъ.

(Къ повѣсти Гоголя).

Эти господа обыкновенно претендуютъ на выдающуюся роль, разумѣется, каждый въ своей сферѣ. Они не прочь даже иногда заскочить впередъ, что-нибудь да развѣдывая и вынюхивая. А такъ какъ умственный цензъ ихъ при этомъ довольно скроменъ, то они весьма легко впадаютъ въ подозрительность и обидчивость.

Каковъ былъ въ частности тотъ изъ этихъ господъ, который въ ночь на 25 марта 1832 г. загадочно покинулъ опредѣленное ему природою мѣсто для цѣлаго ряда оригинальныхъ приключеній, этого мы, къ сожалѣнію, вовсе не знаемъ. Но, кажется, что это былъ Носъ довольно бѣлый, умѣренной величины и не лишенный пріятности.

Наканунѣ исчезновенія на него сѣлъ небольшой прыщикъ—вотъ и все, что мы знаемъ о носѣ маіора Ковалева, въ частности. Да и самъ Гоголь, насколько можно судить по его брульонамъ, колебался относительно частныхъ свойствъ скромнаго героя своей повѣсти и кончилъ тѣмъ, что оставилъ его рисоваться въ нѣсколько романтической туманности. Носъ былъ чистый, но вотъ и все.

Кажется, Гоголь не рѣшилъ окончательно и другого вопроса—вопроса о героѣ происшествія: былъ-ли

то Носъ безъ маіора, или маіоръ безъ Носа? Въ его превосходномъ повѣствованіи оказалось какъ бы два героя. Положимъ, читатель, по врожденной русскому сердцу сострадательности, склоняется болѣе къ жертвѣ пасквиля, чѣмъ къ обидчику. Положимъ, что и Гоголь хотя, повидимому, колебался, но тоже болѣе склонялся къ чувствамъ читателя и не выразилъ особаго интереса къ судьбѣ созданнаго имъ Мельмота—скитальца. Но зато несомнѣнно столичная публика 1832 года, которая еще не была извѣщена о безпримѣрномъ случаѣ, такъ сказать, художественнымъ способомъ, говорила о носѣ маіора Ковалева, а не о человѣкѣ у котораго части этой налицо, или правильнѣе на лицѣ, не оказалось. И, вѣроятно, настоящему Ковалеву это было даже отчасти успокоительно, такъ какъ онъ первое время скрывалъ пасквильность своего положенія не только отъ свѣта, но и отъ крѣпостного своего человѣка. Хотя издали—пожалуй! отчего же?.. Чей носъ? Аа! маіора Ковалева?

Въ моихъ глазахъ центръ повѣствованія перемѣщается. Я смотрю на дѣло вотъ какъ.

Носъ коллежскаго ассесора Ковалева обрѣлъ на двѣ недѣли самобытность. Произошло это, изъ-за того, что Носъ обидѣлся, а обидѣлся онъ потому, что былъ обиженъ, или точнѣе не вынесъ систематическихъ обидъ.

Цирульникъ Иванъ Яковлевичъ, который, несмотря на то, что онъ обѣдалъ не иначе какъ во фракѣ, былъ очень неуважительно трактуемъ своей супругой, взялъ прескверную привычку брать его, т. е. Носъ (не лучше-ли Носа?) въ весьма дурно пахнущія руки, всякій разъ какъ онъ намылялъ щеки маіора Ковалева, а дѣлалъ онъ это съ возмутительной правильностью два раза въ недѣлю. Не то чтобы этотъ Иванъ Яковлевичъ имѣлъ въ виду этимъ обижать выдающуюся часть маіора Ковалева, но онъ былъ въ нѣкоторомъ родѣ артистъ, а

эти господа, какъ извѣстно, склонны забывать все на свѣтѣ, когда поютъ или бреютъ.

И такъ обидчиковъ съ моей точки зрѣнія два— Иванъ Яковлевичъ (фамилія неизвѣстна, мастерская на Вознесенскомъ, тамъ же и проживаетъ) и маіоръ Ковалевъ, какъ попуститель, виновный въ недостаткѣ самоуваженія, зачѣмъ онъ, видите-ли, позволялъ два раза въ недѣлю какому-то дурно пахнущему человѣку потрясать двумя пальцами лѣвой руки, хотя и безъ злостнаго намѣренія, чувствительную часть его маіорскаго тѣла, при томъ же лишенную всякихъ способовъ выраженія неудовольствія и самообороны.

Герой повѣсти, т. е. истинный герой ея, по моему, Носъ. Повѣсть же есть исторія его двухнедѣльной мести.

Не смотря на скромный умственный цензъ Носа, его исчезновеніе было исполнено съ положительнымъ остроуміемъ, и даже талантомъ. Между двухъ щекъ кавказскаго маіора получилось совершенно гладкое мѣсто—при этомъ ни боли, ни физическаго вреда, ничего подобнаго. Мойте это мѣсто холодной водой, – и вы будете здоровы, какъ бы вы имѣли носъ—такъ сказалъ и веселый докторъ, который очень любилъ ѣсть яблоки, и притомъ непремѣнно утромъ. Но въ самой этой безболѣзненности исчезновенія не чувствуется ли уже вся злобность его мести? Маіоръ Ковалевъ былъ застигнутъ рѣшительно врасплохъ, и едва ли даже это случилось не въ четвергъ, т. е. журъ-фиксъ у Подточиныхъ.

Однако маіоръ Ковалевъ ни минутки не колебался, что ему дѣлать; онъ надѣваетъ мундиръ и ѣдетъ къ оберъ - полиціймейстеру (или лучше полиціймейстеру, какъ поправилъ Гоголю цензоръ) – такъ и такъ, согласитесь сами... Но оставимъ его говорить съ лакеемъ полиціймейстера, п. ч. для насъ герой разсказа вовсе

не Ковалевъ. Прослѣдимъ лучше за превращеніями Носа, возстановляющаго свою долго попиравшуюся честь и неприкосновенность.

Первое превращеніе—Носъ оказывается запеченнымъ въ хлѣбъ, который жена Ивана Яковлевича выбрасываетъ на столъ для его завтрака. Это превращеніе самой своей осязательностью, своей, такъ сказать, грубой матеріальностью, попадаетъ прямо въ цѣль—тутъ дѣло, видите-ли, безъ всякихъ экивоковъ... на, молъ, ѣшь меня, подавись; ты вѣдь этого хотѣлъ—не взыщи только, братецъ, если я стану тебѣ поперекъ горла.

И вотъ несчастія просто облипаютъ пѣгій фракъ Ивана Яковлевича.

Во-первыхъ, его жена получаетъ новую, да и какую еще, метафору для своего утренняго лиризма. О, этотъ носъ въ тѣстѣ не такъ-то скоро ею забудется! Да и какая ужъ тутъ метафора, это цѣлое наводненіе метафоръ. Охъ, да еще если бы дѣло было только въ этомъ. Но Иванъ Яковлевичъ прозрѣваетъ себя совсѣмъ въ иной роли—въ роли молодой и неопытной матери съ плодомъ собственнаго увлеченія на рукахъ... „Да чтобъ я позволила держать въ своемъ домѣ...“ Надо скрыть, надо во что-бы то ни стало забросить, спустить этотъ проклятый носъ. „Неси, молъ, мерзавецъ, меня въ тѣхъ же пальцахъ, которыми ты меня потрясалъ, черезъ два дня въ третій“. А куда спрашивается его нести? Глаза-то, глаза-то эти, тысячи глазъ, и все такихъ неожиданныхъ, такихъ острыхъ, такихъ отовсюдныхъ! Да когда бы еще только глаза, но вѣдь у глазъ и обшлага, а у обшлаговъ пуговицы...

Брр... Словомъ,—хорошо, если дѣло ограничится съѣзжей. А то вѣдь, пожалуй, и въ смирительномъ насидишься.

„Помилуйте, вашескородіе... Да я съ моимъ удовольствіемъ...

О чемъ тутъ говорить?“

Оставимъ бѣднаго цирульника, Носъ тоже его оставляетъ и принимается за попустителя.

Превращеніе второе — грязный платокъ брадобрѣя, черный мякишъ хлѣба, нѣтъ—довольно! Носъ надѣваетъ новую личину почище. Теперь уже это не Носъ, а статскій совѣтникъ, и онъ дѣлаетъ визиты. Носъ въ шляпѣ съ плюмажемъ, Носъ ѣздитъ въ каретѣ... Да-съ, статскій совѣтникъ... и нѣтъ даже никакого сомнѣнія, что онъ пятаго класса. Кто—пятаго класса? Носъ, мой носъ, мой мятежный вассалъ, часть меня самого... маіора, конечно, но все-же *только* маіора и, притомъ, даже, собственно говоря, и не совсѣмъ маіора. Можно-ли было уколоть человѣка тоньше и обидѣть его больнѣе?

Обидчикъ, поноситель, пасквилянтъ, и—здравствуйте! Онъ въ шляпѣ съ плюмажемъ, онъ статскій совѣтникъ.

„Позвольте, маіоръ, но отчего-же этотъ, повидимому, совершенно независимый и вполнѣ приличный визитеръ долженъ быть именно тѣмъ предметомъ, который вы разыскиваете? Посмотрите онъ даже по пуговицамъ совсѣмъ другого вѣдомства. Вотъ онъ *согнувшись* выпрыгнулъ изъ кареты...

— „Гм... *согнувшись*... и выпрыгнулъ...

„Побѣжалъ по лѣстницѣ...“ — То-то побѣжалъ!.. По лѣстницѣ... „Вотъ онъ скрылъ лицо въ воротникъ...“— Скрылъ, вы говорите? такъ! такъ и запишемъ... лицо въ воротникъ—чудесно...“ Да онъ совершенно самъ по себѣ... Вотъ видите-ли, онъ даже и не бѣжитъ отъ васъ теперь, а преспокойно себѣ стоитъ рядомъ съ вами и разсматриваетъ...“—По вашему разсматриваетъ, а, по моему-съ, только дѣлаетъ видъ, что разсматриваетъ, „Какія-то бездѣлушки въ окнѣ магазина...“—Бездѣлушки? А окно-то какое?.. зеркальное! А... а... Ну, то-то. Дальше, дальше, хорошо-съ... — „Да что-жъ дальше?.. Дальше ничего. Ну въ Казанскій соборъ заѣхалъ, Богу по-

молиться". — Богу? Великолѣпно... А что онъ меня-то завлекъ на паперть? Развѣ это, такъ сказать, не пасквильный намекъ? „Какой намекъ, Богъ съ вами!" — Да, вотъ, старухи-то эти съ завязанными лицами и двумя отверстіями для глазъ... Вотъ какой намекъ... О, какъ вы еще наивны,—нѣтъ, для маіора Ковалева это немножко серьезнѣе. Если человѣкъ стоитъ возлѣ васъ битыхъ десять минутъ и дѣлаетъ видъ, что васъ не замѣчаетъ, то, повѣрьте, что дѣло тутъ уже не такъ просто, какъ вамъ это кажется. Этотъ Носъ въ плюмажѣ только дѣлаетъ видъ, что мы такъ чужды другъ другу... а на самомъ дѣлѣ онъ отлично понимаетъ, что и я это понимаю. Да и вообще этого дѣла я такъ оставить не могу... Что нибудь одно... Или онъ Носъ... Или онъ— не Носъ... Происходитъ даже объясненіе или, вѣрнѣе, что-то вродѣ объясненія... Тонкая бестія этотъ плюмажъ... хорошо... хорошо... Начальство разберетъ. Самымъ подозрительнымъ во всякомъ случаѣ оказывается то, что самозванный статскій совѣтникъ подзываетъ карету и ни съ того, ни съ сего, въ самый тотъ моментъ, когда маіоръ Ковалевъ придумалъ неотразимѣйшій аргументъ, чтобы заставить его сознаться въ томъ, что онъ не шляпа съ плюмажемъ, а бѣглый носъ... этотъ господинъ садится въ карету и уѣзжаетъ неизвѣстно куда. „Ну, ужъ если это не кажется вамъ доказательствомъ, такъ я и не знаю.." Личныя искушенія со стороны Носа на этомъ, впрочемъ, и кончаются,—болѣе маіоръ Ковалевъ не увидитъ своего носа статскимъ совѣтникомъ. Но за то теперь начинаются рикошетныя обиды, теперь идутъ непрерывные щелчки по самолюбію маіора. Прежде всего частный приставъ, положимъ, потревоженный въ минуты отдохновенія... Вотъ уже по истинѣ не въ бровь, а въ глазъ. —„У порядочнаго молъ человѣка не оторвутъ носа".

Милостивый государь...—До свиданья!.. Далѣе этотъ

тупоумный старикашка изъ газетной экспедиціи, который набиваетъ свой дрянной носъ мелко-березинскимъ. И зачѣмъ ему носъ спрашивается? Въ экспедиціи-то сидѣть?.. и вдругъ—неугодно-ли вамъ понюхать? А?.. Да поймите-же, сударь мой, что мнѣ *нечѣмъ нюхать* вашъ табакъ... Скажите, дѣйствительно, необыкновенный какой случай, можно даже сказать, что почти невѣроятный...

Еще шагъ ступилъ—наивный квартальный я, молъ, такъ близорукъ, что не вижу у васъ ни носа, ни бороды... Я бы хотѣлъ, братецъ, посмотрѣть на того человѣка, который бы ихъ у меня увидѣлъ, чортъ возьми. Очень мнѣ нужно знать, что его теща близорука. Наконецъ, докторъ—ну тутъ ужъ чисто профессіональное рвеніе. „Я, знаете, развѣ изъ корысти? Это, можетъ быть, другіе... Прошу повернуть голову. Такъ-съ! Щелкъ!.. Въ другую сторону... Щелкъ!..“ Этотъ-то ужъ даже безъ всякой метафоры. Какая тутъ къ чорту метафора!.. И всего этого господину Носу еще мало. Въ интригу его оказывается замѣшанной... и кто же? препочтенная дама—штабъ-офицерша Подточина, о чемъ маіоръ Ковалевъ и намекаетъ ей деликатнѣйшимъ, но и ядовитѣйшимъ письмомъ. Точи, точи ядъ-то. Ладно. Носъ-то не выростетъ... Врешь, и такъ погуляешь. Виновата ли была г-жа Подточина, пыталась ли она, дѣйствительно, по вполнѣ естественному материнскому чувству, нѣкоторыми тайнодѣйствіями залучить для своей дочки женишка еще такъ сказать въ цвѣтущихъ лѣтахъ,—но козни ея, а, можетъ быть, и происки Носа здѣсь терпятъ рѣшительное фіаско... Par amour, извольте, а жениться мнѣ еще и рано. Подожду ужъ, чтобъ было мнѣ ровно 42 года.

Третье превращеніе Носа можетъ быть названо *мистическимъ*. Оказывается, что самозванца перехватили таки по дорогѣ, когда онъ уже садился въ дилижансъ,

чтобы уѣхать въ Ригу... Слышите, въ Ригу? Въ Пензу, видите-ли, не поѣхалъ... О, это тонкая шельма.

Квартальный принялъ его было за господина, но по счастью случились съ нимъ очки, и тотъ-же часъ онъ увидѣлъ, что это былъ носъ. Итакъ: Носъ былъ въ печеномъ хлѣбѣ, т. е. просто какая-то дрянь, и Носъ-же былъ въ шляпѣ съ плюмажемъ, а теперь оказывается онъ одновременно и тѣмъ и другимъ, т. е. и носомъ и чиновникомъ,—все дѣло видите ли вовсе не въ немъ, даже, а *въ очкахъ квартальнаго надзирателя*,—взглянулъ невооруженнымъ окомъ—статскій совѣтникъ, нацѣпилъ очки—батюшки, да это же Носъ... Предположить реальность такого носообразнаго статскаго совѣтника мы рѣшительно отказываемся. А не хотѣлъ ли просто квартальный не только отличиться передъ начальствомъ,—вотъ молъ я какой, у меня бдительность то въ карманѣ: надо—вижу, не надо—вотъ ей Богу же ничего не вижу,—но и передъ потерпѣвшимъ, передъ истцомъ-то заслужить... Какъ вы, молъ, угадали... былъ, дѣйствительно, чиновникъ... Но также и Носъ... Извольте получить... Провизія нынче вздорожала—приступа нѣтъ... Но маіоръ Ковалевъ службу знаетъ—онъ тоже не промахъ... Чашечку чаю, пожалуйста... Что-жъ? вѣдь имъ за это жалованье идетъ, а что ему, квартальному хотя бы и съ третьей-то части моего носа, да и какъ ее, эту третью часть опредѣлишь?.. А Носъ между тѣмъ продолжаетъ свои козни. Еще двѣ обиды,—уже послѣднія, но двѣ. Оказывается, что носа приставить къ своему мѣсту положительно нельзя, т. е. приставить-то его, пожалуй, и можно, но ничего изъ этого не выйдетъ, выйдетъ еще того пожалуй хуже... А вы вотъ что: мойте это мѣсто и т. д. Знаемъ, слышали... Вторая обида отъ мужа свѣжей докторши... Уступите ему Носъ, онъ его въ спиртъ положитъ, а то молъ и сами можете, возьмите вы крѣпкой водки... Слышите?

это Носъ-то, точно какого-нибудь урода изъ кунсткамеры, что-ли. „Нѣтъ, ужъ пожалуйста“... У господина Ковалева даже голосъ задрожалъ... Что-жъ, я вѣдь не изъ корысти... Чортъ бы тебя побралъ съ твоимъ безкорыстіемъ и съ бакенбардами... И такъ дерзкій самозванецъ, очевидно, рѣшилъ, уничтожить всѣ пути къ реальному возстановленію нарушенной имъ гармоніи... Возсоединеніе произойдетъ развѣ на какой-нибудь умозрительной почвѣ... да и то произойдетъ ли?

Есть еще шансикъ, положимъ: маіоръ Ковалевъ пребольно ущипнулъ себя самого, неизвѣстно за какую изъ уцѣлѣвшихъ частей своихъ, но пробужденія не произошло. Между тѣмъ начинается и четвертое превращеніе Носа—на этотъ разъ уже чисто *литературное*. Если хотите, то здѣсь маіоръ Ковалевъ отчасти, чуточку знаете, даже польщенъ. Обиды во всякомъ случаѣ нѣтъ... Есть, конечно, это... щекотаніе. „Ковалевъ... не родственникъ вашъ?“—Не родственникъ, а такъ... „Можетъ быть однофамилецъ?“—Да, если угодно, но впрочемъ скорѣй даже родственникъ. „А въ какомъ, смѣю спросить колѣнѣ?..“ Ну, тяжело иногда, конечно, а въ общемъ-то... небось о торговкѣ не говорятъ... Сиди, матушка, безъ носа, да и все... А тутъ какъ-ни-какъ. То пойдутъ слухи: гуляетъ молъ въ три часа по Невскому; на другой день—въ магазинъ Юнкера зашелъ. Скамейки аферистъ какой-то поставилъ для публики, у одного чиновника портмоне вытащили по этому случаю, купцу брюхо намяли. И вѣдь какіе люди попадались, пресолидные люди, и даже вовсе не легковѣрные... Затѣмъ начинаютъ говорить: въ Таврическомъ саду прогуливается... Да кто прогуливается-то?.. Носъ... Какъ носъ, чей носъ? Маіора Ковалева носъ... Гм... маіора? А маіоръ-то какъ же?.. Что-жъ! Маіоръ ничего, маіоръ самъ по себѣ... Странно... А не зайти ли какъ-нибудь... Сочинятъ же люди такой вздоръ... Зайдемъ,

пожалуй... Такъ, конечно, шутки ради. А вы знаете, вѣдь есть что-то похожее на чей-то Носъ... Положительно. Одна знатная дама проситъ даже смотрителя сада, чтобы онъ показалъ этотъ интересный феноменъ ея дѣтямъ, и, если можно, то и съ назидательнымъ объясненіемъ для юношества... Но кругъ все-таки конченъ. Какъ конченъ? Да такъ. Заговорили объ ученыхъ собакахъ, объ магнетизерѣ, о воздушномъ шарѣ, или ужъ я и не знаю о чемъ, а о Носѣ перестали. Не говорить же цѣлый годъ о Носѣ. Ну, поговорили, пора и честь знать... Впрочемъ есть и другой признакъ исчерпанности сюжета.

Нашелся, видите ли, нѣкто замѣтившій: „Какой-то Носъ... и чего это только полиція смотритъ, не понимаю".

Позвольте-съ! полиція, милостивый государь, уже свое дѣло сдѣлала и хорошо сдѣлала, безмездно сдѣлала; Ивана Яковлевича посѣкли, а отъ маіора Ковалева дальнѣйшихъ по полицейской части претензій не поступало. Положительно, цифры періода начинаютъ повторяться... Да... Литературность, т. е. новизна Носа исчерпалась, какъ все въ этомъ мірѣ, и 7-е апрѣля герой нашъ, какъ ни въ чемъ не бывало, вернулся во-свояси, безъ всякаго объясненія, но и безъ изъяна, даже прыщикъ, кажется, сошелъ въ странствіяхъ... А вы, штабъ-офицерша Подточина, женишкато... ау... Нѣтъ-съ, даромъ и не изъяньтесь...

Когда я былъ моложе, то пробовалъ уже иллюстрировать знаменитую Гоголевскую повѣсть и наговорилъ при этомъ весьма много различныхъ словъ о пошлости и юморѣ и разныхъ другихъ препоучительныхъ и

прелюбопытныхъ литературныхъ предметахъ. Но теперь я смотрю на дѣло проще.

Носъ маіора Ковалева кажется мнѣ отнюдь не болѣе несообразнымъ литературнымъ героемъ, чѣмъ Макбетъ или Донъ-Жуанъ, а превращенія его я считаю, если не столь-же разнообразными, то отнюдь не менѣе поучительными, чѣмъ когда-то воспѣтыя Овидіемъ. Меня особенно назидаетъ теперь одинъ пассажъ въ концѣ повѣсти, на который я раньше мало обращалъ вниманія, а въ немъ-то, можетъ быть, и лежитъ самая суть разсказа.

7-го апрѣля Иванъ Яковлевичъ приходитъ брить возстановленную, наконецъ, физіономію маіора Ковалева:

„Вишь ты!“ сказалъ самъ себѣ Иванъ Яковлевичъ, взглянувши на носъ, и потомъ перегнулъ голову на другую сторону и посмотрѣлъ на него съ боку: „Вона! Экъ его, право, какъ подумаешь“, прополжалъ онъ и долго смотрѣлъ на носъ. Наконецъ легонько, съ бережливостью, какую только можно себѣ вообразить, онъ приподнялъ два пальца съ тѣмъ, чтобы поймать его за кончикъ.

Такова ужъ была система Ивана Яковлевича.

„Ну, ну, ну, смотри! закричалъ Ковалевъ. Иванъ Яковлевичъ и руки опустилъ, оторопѣлъ и смутился, какъ никогда не смущался. Наконецъ, осторожно сталъ онъ щекотать бритвой у него подъ бородою, и хотя ему было совсѣмъ не сподручно и трудно брить безъ придержки за нюхательную часть тѣла, однако-же, коекакъ, упираясь своимъ шероховатымъ большимъ пальцемъ ему въ щеку и въ нижнюю десну, наконецъ одолѣлъ всѣ препятствія и выбрилъ“.

Это не только настоящій конецъ повѣсти, но и ея моральная развязка. Если только представить себѣ этихъ двухъ людей, т. е. маіора и цырульника, которые, оглядываясь на пропасть, чуть было не погло-

тившую ихъ существованій, продолжаютъ идти рука объ руку. Куда? Зачѣмъ?.. Да и помимо этого, господа. Неужто правда прекрасна только, когда она возвращаетъ Лиру его Корделію, и Корделіи ея Лира?..

Развѣ, напротивъ, она не безспорно прекраснѣе, когда она возстановляетъ неприкосновенность, законнѣйшую неприкосновенность обиженному, независимо отъ его литературнаго ранга, пусть это будетъ существо самое ничтожное, самое мизерное, даже и не существо, а только носъ маіора Ковалева.

Портретъ.

I.

Знаете-ли вы, читатель, что-нибудь таинственнѣе стараго портрета, особенно когда его только что освободили изъ-подъ разнаго хлама, которымъ онъ былъ заваленъ гдѣ-нибудь въ полутемной лавчонкѣ или въ кладовой вашего деревенскаго дома?

Если это портретъ въ позолоченной рамѣ, то ея внезапное и какое-то темное поблескиваніе, или, если онъ былъ просто свернутъ въ трубку, то пыльныя складки, проходящія по неожиданно возставшему передъ вами лицу, сообщаютъ портрету особо укоризненное выраженіе,—и помимо вашей воли, вы пріобщаетесь его созерцаніемъ къ какому-то міру, будто бы и знакомому вамъ прежде. Вамъ кажется, что вамъ не слѣдовало бы забывать этотъ міръ, а между тѣмъ какъ разъ его-то вы и забыли. И вы чувствуете себя такъ неловко, точно васъ толкнули на чью-то могилу, или точно вы не выполнили чьего-то послѣдняго желанія, и теперь васъ смутно тревожитъ какое-то воспоминаніе, котораго вы, однако, никакъ не можете даже оформить. Самое ощущеніе бываетъ обыкновенно мимолетнымъ, но оно не можетъ слиться въ вашемъ сознаніи съ другими, которыя возникаютъ одновременно съ нимъ, хотя бы они были вамъ болѣе близки и даже болѣе для васъ зани-

мательны: васъ коснулось какое-то холодное крыло, и теперь уже, навѣрное, вы оторвѣтесь и отъ книги, и отъ интереснаго разговора съ пріятелемъ, чтобы взглянуть еще разъ на этого страннаго пришельца, котораго забывчиво прислонили къ стѣнѣ вашей комнаты, и который будто хочетъ, но не можетъ ожить.—Разбираясь въ своемъ необычномъ волненіи, вы почти всегда найдете, что его жуткость зависитъ главнымъ образомъ отъ глазъ портрета. Если въ живомъ человѣческомъ лицѣ глаза составляютъ какъ бы окно, черезъ которое одинъ міръ смотрится въ другой, и одинъ заключенный призракъ осужденъ сообщаться съ другимъ, тоже заключеннымъ,—то на портретѣ несомнѣнность или по крайней мѣрѣ неизбѣжность этой иллюзіи дѣлается какъ-то еще назойливѣе и, главное, обособленнѣе. Портретъ не дышитъ, не говоритъ, не движется, — тѣмъ напряженнѣе онъ смотритъ.

Представьте-же себѣ теперь, что портретъ писанъ съ человѣка съ сильной и страстной душой, и что писалъ его художникъ, котораго и испугала и плѣнила выразительность глазъ этого человѣка, допустите, наконецъ, что художнику удалось искусно передать на полотнѣ нѣмую загадку живописуемаго имъ лица, т. е. возбудить, и м. б. даже усилить страхъ вашъ передъ этой загадкой, освободивъ ее отъ смягчающей ея остроту единообразно-пошлой тѣлесности,—и вы получите ключъ къ той чудной повѣсти, которую Гоголь написалъ дважды, и въ которую онъ вложилъ себя болѣе, чѣмъ въ какое-либо другое изъ своихъ произведеній.

II.

...Это были совсѣмъ живые глаза: казалось даже, будто кто-то вырѣзалъ ихъ изъ живого человѣка и вставилъ въ лицо, написанное на холстѣ. Строго говоря, глаза

эти не составляли даже предмета искусства, и хотя только истинный художникъ могъ столь живо и точно передать на полотнѣ природу, но глазамъ Гоголевскаго портрета не доставало той просвѣтленности, которая составляетъ главный признакъ созданія эстетически-прекраснаго.—Только не надо эту просвѣтленность смѣшивать съ свѣтлотой и ясностью впечатлѣнія. Картина можетъ изображать нѣчто не только мелкое и низкое, но даже грубое, жестокое и безчеловѣчное; она можетъ посягать и на проникновеніе въ тотъ міръ смутныхъ провидѣній, гдѣ огонь вспыхиваетъ лишь изрѣдка и то на самое мелкое дробленіе минуты: кисть иногда можетъ только ощупью искать контуровъ передаваемаго ею впечатлѣнія,—и тѣмъ не менѣе просвѣтленность, какъ неизмѣнное свойство художественно-прекраснаго будетъ сопровождать васъ въ созерцаніи картины, если она, дѣйствительно, достойна этого имени. Просвѣтленность, это—какъ бы символъ побѣды духа надъ міромъ и *я* надъ *не-я*, и созерцающій произведеніе искусства, участвуя въ торжествѣ художника, минутно живетъ его радостью. При этомъ радость созерцанія столь-же несоизмѣрима съ тою, которую даетъ намъ жизнь, насколько состраданіе наше лишь художественно существующимъ лицамъ мало похоже на жгучее чувство боли и обиды за угнетенныхъ вокругъ насъ людей. Первое расширяетъ и просвѣтляетъ людямъ горизонтъ, второе напрягаетъ мускулъ правой руки. Наша радость, наша жалость и нашъ страхъ въ области прекраснаго не только совмѣстны, но даже въ извѣстной мѣрѣ однородны: по крайней мѣрѣ они легко сливаются душою въ одно нѣжное волненіе, которое не только пріятнѣе, но и безусловно выше и тоньше всѣхъ остальныхъ волненій, благодаря своему интеллектуальному характеру. Дѣло въ томъ, что всѣ силы нашего ума: память, способность сужденія и фантазія не только не угне-

таются воспріятіемъ художественнаго, каково бы ни было его содержаніе, а наоборотъ, именно благодаря творческой красотѣ впечатлѣнія, или обостряются, или получаютъ новыя крылья. Въ этомъ и лежитъ залогъ широкаго развитія силъ человѣческаго духа въ области эстетической, а также и ея законнѣйшаго самодовлѣнія. Но отчего-же столь искусно написанные глаза азіата-ростовщика, вмѣсто оживляющей просвѣтленности, сѣяли вокругъ себя только ужасъ и несчастія? Гоголь думалъ, что въ ихъ созданіи, несмотря на точное копированіе природы, черта за чертой и пятно за пятномъ, не было момента *симпатіи*, что портрету не доставало отпечатка духовнаго родства между его создателемъ и тѣмъ, что онъ писалъ. Гоголь думалъ, что есть два вида подражательнаго воспроизведенія природы, и что портретъ ростовщика (или антихриста, какъ значилось въ первой редакціи) былъ дѣломъ перваго изъ подражаній, менѣе совершеннаго и эстетически даже незаконнаго. Такъ-ли это? Я думаю, что въ живописи не можетъ быть, съ одной стороны, рабскаго, мертвеннаго, подражанія природѣ, а съ другой, одухотвореннаго, а можетъ быть только болѣе или менѣе искусное подражаніе. Что значитъ рабское подражаніе? Развѣ средства живописи тѣ-же, которыми располагаетъ живописуемая природа? Копировать можно картину, а какъ-же вы будете непосредственно, тѣмъ болѣе рабски, передавать на полотно воздухъ, огонь или дерево, копировать предметы столь неоднородные вашимъ воспріятіямъ,—передавать кистью то, что можетъ перейти съ вашей сѣтчатки на полотно лишь цѣлымъ рядомъ ступеней. Чѣмъ длиннѣе былъ этотъ рядъ, чѣмъ лучше вы освѣщали свой путь, и чѣмъ отложе и мельче были ваши ступени, тѣмъ спускъ этотъ, который непремѣнно такъ или иначе отразится на полотнѣ, будетъ свободнѣе и легче. Писать можно только подражая природѣ,

но подражать природѣ нельзя, пренебрегая ею, т.-е. не стараясь понять ее, а для живописца смотрѣть и значитъ любить, какъ для музыканта любить значить слушать. Чартковъ не подражалъ природѣ,—онъ сочинялъ ее, онъ копировалъ не природу, а схемы, произвольно созданныя имъ для грубыхъ глазъ черни. Если онъ побѣждалъ, то это не было торжество творческаго духа надъ хаосомъ впечатлѣній, а лишь побѣда ловкаго фокусника надъ легкомысленной толпой, которая платитъ ему рукоплесканьями и деньгами за издѣвательство надъ ея-же суетностью и простотой. Но и тотъ художникъ, который написалъ стараго азіата и потомъ пошелъ въ монахи, испугавшись рокового вліянія воспроизведеннаго имъ на полотнѣ отраженія души, несытой человѣческими несчастьями,—тотъ художникъ тоже не далъ настоящей картины, не потому, однако, чтобы онъ рабски подражалъ природѣ, а потому, что, напротивъ, природа побѣдила его въ данномъ случаѣ своей эстетической неразрѣшимостью. Для генія нѣтъ въ природѣ мелкаго и ничтожнаго штриха, но нельзя изъ этого заключить обратно, чтобы всякая эстетическая задача была подъ силу художнику, не одаренному всеобъемлющею силой генія.

Портретистъ былъ иконописцемъ. Умъ его привыкъ вращаться среди явленій условнаго дуализма, причемъ духи тьмы и зла, въ силу религіознаго императива, всегда умѣрялись имъ въ своей мощи и выразительности и уступали послѣднее слово символамъ благости и прощенія, а эти послѣдніе являлись еще свѣтлѣе и примиреннѣе, благодаря своей заранѣе рѣшенной побѣдѣ надъ чернымъ воинствомъ. И вдругъ—натурщикъ для второстепенной, довременно осужденной фигуры дьявола оказывается надѣленнымъ такой феноменальной выразительностью глазъ, что, чѣмъ внимательнѣе выписываетъ ихъ художникъ,—онъ проснулся въ бого-

мазѣ,—тѣмъ болѣе чувствуетъ онъ себя въ ихъ нечеловѣческой власти. Живописецъ уже съ первыхъ ударовъ кисти смутно провидитъ себя оскверненнымъ на всю остальную жизнь. Духи свѣта должны отнынѣ забыть подъ его кистью свои наивно-торжествующія улыбки, и въ ихъ голубыхъ глазахъ, пожалуй, будетъ теперь проблескивать не только тревога, но, подчасъ и отвращеніе. А тамъ, дальше, тамъ, за этимъ рядомъ размалеванныхъ полотенъ художника ждетъ страшный допросъ, что сдѣлалъ онъ съ даннымъ ему талантомъ, и—красные языки пламени, которые отвѣтятъ за него, высовываясь изъ сѣрныхъ паровъ: грѣшенъ. И вотъ живописецъ бѣжитъ—онъ сталъ зачумленъ, онъ сталъ проклятъ: зависть, недуги и смерти,—все теперь сидитъ для него въ этихъ ужасныхъ, черныхъ глазахъ портрета. Онъ сбываетъ съ рукъ свое малеванье, и идетъ въ монахи, когда узнаетъ, что потерянный имъ изъ вида малеванный ростовщикъ, продолжаетъ свое загробное опустошеніе въ человѣческихъ сердцахъ... Бывшій богомазъ становится монахомъ, подвижникомъ и умираетъ примиреннымъ, создавъ-таки подъ конецъ жизни, какъ тотъ строгій флорентіецъ, котораго назвали „блаженно-ангельскимъ братомъ“, свою „Мадонну звѣзды“. Что за грустная исторія! И какъ нарочно Гоголь написалъ ее въ грубыхъ чертахъ пролога или минеи.—Сокровенный смыслъ повѣсти былъ разъясненъ намъ только дальнѣйшей жизнью Гоголя, а самому поэту—можетъ быть—лишь его смертью. Только исторія кончилась уже не такъ радужно, какъ повѣсть. Гоголь тоже убѣжалъ и тоже въ аскетизмъ, и тоже отъ неоконченнаго портрета, который онъ писалъ, какъ ему казалось, тоже съ рабской вѣрностью. Тутъ не было никакой рабской вѣрности, но фигуры, по замыслу художника, предназначенныя лишь на роли побѣждаемыхъ дѣтей тьмы и зла, вышли столь неотразимо-по-

бѣдными и многозначительно-властными, что Гоголь долженъ былъ самъ убѣжать отъ едва подмалеванныхъ имъ Муразовыхъ, Уленекъ и Скудронжогло и прочихъ побѣжденныхъ и низверженныхъ духовъ свѣта, которые въ его концепціи, казалось, заранѣе торжествовали побѣду. Гоголь умеръ, сломленный отчаяньемъ живописца, потерявшаго изъ виду недописанный имъ, но ставшій ему ненавистнымъ портретъ,—портретъ, который казался ему грѣшнымъ, ибо вмѣсто того, чтобы являться лишь матерьяломъ, лишь этюдомъ для картины, гдѣ блескъ красоты добра долженъ былъ эстетически торжествовать надъ чернотой порока,—этому пороку пришлось одному, шатаясь по міру, оправдывать безрадостное свое существованіе.

Написалъ-ли Гоголь свою Мадонну звѣзды?.. Можетъ быть, и написалъ, но не здѣсь, а въ другой болѣе свѣтлой обители... если мы не захотимъ допустить, что онъ оставилъ ее и здѣсь, только въ лазурныхъ краскахъ невозможнаго, которое не перестанетъ быть желаннымъ и святымъ для всякаго, кто научился, благодаря сробѣвшему и побѣжденному живописцу, смѣло смотрѣть на намалеваннаго имъ дьявола.

Конецъ повѣсти окрашенъ кистью Гоголя юмористически. Пока сынъ живописца разсказывалъ грустную исторію своего отца, картина пропадаетъ съ аукціоннаго стола; кто-то ее стянулъ, и она исчезла, можетъ быть, на этотъ разъ уже безслѣдно, чтобы оставаться лишь смутнымъ, загробнымъ упрекомъ для своего создателя.

Этимъ какъ-бы еще болѣе подчеркивается символическій смыслъ картины,—можно уничтожить полотно, но какъ уничтожить слово, если оно остается въ памяти, или предано тисненію? какъ уничтожить изъ

души его яркій слѣдъ, если душа взволнована имъ, очарована или соблазнена? Повѣсть о портретѣ напрашивается на сопоставленіе ея съ „Ночью передъ Рождествомъ“. Въ старой повѣсти кузнецъ Вакула смѣло осѣдлалъ чорта и побывалъ на этомъ конѣ тамъ, гдѣ ему и не снилось; здѣсь, наоборотъ, художникъ убѣжалъ отъ чорта, напугавшись разъ на всю жизнь. Тамъ Вакула намалевалъ чорта на церковной стѣнѣ, болѣе гадкимъ, чѣмъ страшнымъ—„онъ, бачъ, яка кака намалевана“. Здѣсь—художникъ создалъ нѣчто не только страшное, но зловредное, даже роковое. Первымъ изображеніемъ живописецъ, вѣроятно, гордился хотя это и было до нѣкоторой степени церковное покаяніе за поднятую имъ чертовщину; но чего-же было въ сущности бояться Вакулѣ? Глядите, молъ, добрые люди, на нечистаго,—вотъ онъ и весь тутъ. Живописецъ „Портрета“, наоборотъ, всѣми силами искалъ уничтожить слѣды своего малеванья, и это было даже его загробной волей, а между тѣмъ портретъ, можетъ быть, гуляетъ среди насъ и теперь, тогда какъ церковная стѣна съ малеваньемъ Оксанинаго мужа, поди, давно уже заросла бурьяномъ и крапивой послѣ приключенія съ злополучнымъ Хомой Брутомъ.

III.

Но что-же общаго между „Портретомъ“ и такими произведеніями Гоголя, какъ „Ревизоръ“ и „Мертвыя души“? Съ одной стороны, созданія по истинѣ просвѣтленныя, а съ другой — недомалеванный портретъ, отъ котораго нѣтъ не только никакого умственнаго просвѣтленія, а напротивъ, сѣется среди людей одно горе.—Съ одной стороны типы, хотя и таящіе въ себѣ незримыя слезы, но все-же сквозь видный міру смѣхъ,—а кто-же когда-нибудь улыбнулся передъ портретомъ азіата? Если онъ

и вызвалъ квартальнаго на литературное сближеніе съ Громобоемъ, то все-же, по правдѣ-то говоря, привлекъ этого мужа скорѣе особенной выпуклостью рамы, чѣмъ оживляющимъ душу сюжетомъ.

Видите-ли, въ чемъ дѣло. Литературныя изображенія людей имѣютъ какъ-бы двѣ стороны: одну обращенную къ читателю, другую намъ невидную, но неотдѣлимую отъ автора. Внутренняя, интимная сторона изображеній чаще всего просвѣчиваетъ сквозь внѣшнюю, какъ-бы согрѣвая ее своими лучами. Но, повторяю, она недоступна нашему непосредственному созерцанію, а существуетъ лишь во внутреннемъ переживаніи поэта, и нами постигается только симпатически. Связь между двумя сторонами изображенія отчасти напоминаетъ отношеніе между психическимъ актомъ и называющимъ его словомъ, такъ какъ и въ томъ и въ другомъ случаѣ есть лишь сосуществованіе, а не внутреннее сродство. Различіе заключается въ томъ, что внѣшняя сторона литературнаго созданія даетъ нѣкоторую возможность заключить о той, которая приросла къ автору, тогда какъ слово только условно соединилось и сжилось съ мыслью. — Внѣшняя сторона типа можетъ рождать въ насъ веселыя впечатлѣнія, которыя, по мѣрѣ того, какъ мы ихъ анализируемъ, будутъ смѣняться раздумьемъ, въ результатѣ-жъ дадутъ нашей мысли интересную работу, а намъ художественную радость,—но въ мірѣ личныхъ переживаній художника и самый процессъ созиданія и отраженіе уже созданнаго имъ типа могутъ быть совсѣмъ не таковы. Просвѣтленность, какъ объективный признакъ художественнаго творенія, вовсе не неизбѣжно сопровождаетъ его полетъ передъ внутреннимъ окомъ самого художника. Напротивъ, какой-нибудь Хлестаковъ могъ возникнуть изъ мучительныхъ личныхъ переживаній Гоголя, изъ его воспоминаній, даже упрековъ совѣсти,—и лишь

силы художественнаго юмора, т. е. случайный даръ природы, придали этому символу ту просвѣтленность, которая дѣлаетъ его столь привлекательнымъ для человѣка изящнымъ обличьемъ понятой и гармонично возсозданной поэтомъ жизни. Внутреннему, интимному Гоголю созидаемые имъ отрицательные типы не могли не стоить очень дорого. Если намъ, обыкновеннымъ людямъ, такъ тяжела бываетъ порою работа надъ самоопредѣленіемъ, то мучительность ея для поэта усиливается благодаря его живой фантазіи, и интенсивность самаго процесса созиданія цѣлостно захватываетъ всю его мыслящую и чувствующую природу. Пережить Манилова и Плюшкина значитъ лишиться двухъ иллюзій относительно самого собя и создать себѣ два новыхъ фантома. Чѣмъ долѣе выписывалъ Гоголь въ портретѣ Россіи эти бездонные и *безмѣрно населенные глаза* его, тѣмъ тяжелѣй и безотраднѣе должно было казаться ему собственное существованіе. Гоголь нетолько испугался глубокаго смысла выведенныхъ имъ типовъ, но, главное, онъ почувствовалъ, что никуда отъ нихъ уйти уже не можетъ. Не можетъ потому, что они это—онъ. Эта пошлость своею возведенностью въ перлъ созданія точно изсушила его душу, выпивъ изъ нея живительные соки, и, можетъ быть. Гоголь уже давно и ранѣе болѣзни своей провидѣлъ, что одно сухое лицемѣріе да мистическій страхъ останутся на остатокъ дней сторожить его выморочное существованіе. Вотъ въ какомъ смыслѣ разумѣлъ я въ „Портретѣ“ связь съ будущимъ писателя, которое Гоголь себѣ какъ-бы напророчилъ.

IV.

Я не знаю, съ чѣмъ связанъ самый сюжетъ Гоголевскаго „Портрета“: задумался-ли Гоголь надъ тѣмъ эпизодомъ изъ книги Вазари, который онъ передаетъ во

второй редакціи своего „Портрета“, эпизодомъ съ неоконченнымъ портретомъ Ліонардо, гдѣ глаза отличались такой сверхъестественной живостью, или, можетъ быть, Гоголь нашелъ прототипъ своихъ страшныхъ глазъ, гдѣ-нибудь во время странствій по Италіи, классической странѣ портретовъ, изображающихъ людей съ сильными страстями... Но я почти ничего не говорилъ еще о самой повѣсти. Гоголь нигдѣ не далъ намъ такого страшнаго и исчерпывающаго изображенія пошлости, какъ въ своемъ „Портретѣ“. Я уже говорилъ впрочемъ въ другой статьѣ о хозяинѣ Чарткова, и мнѣ не хотѣлось-бы повторяться. Пусть читатель самъ, если хочетъ представить себѣ, что такое самая безпримѣсная и самая стертая пошлость, перечитаетъ во второй редакціи „Портрета“ о визитѣ домохозяина въ квартиру художника. Это, можетъ быть, у Гоголя единственное изображеніе сѣраго налета жизни, которое не согрѣто ни единымъ лучомъ юмора, при томъ-же здѣсь пошлость имѣетъ не просто сѣрый цвѣтъ, а цвѣтъ пепла, цвѣтъ безполезно сожженной жизни.

Но Гоголь показываетъ въ своей повѣсти пошлость и еще съ одной стороны,—въ „Портретѣ“ она является орудіемъ въ рукахъ карающаго чорта. Владѣлецъ рокового портрета гибнетъ слѣдующимъ образомъ: вмѣсто того, чтобы развивать свой талантъ, онъ, благодаря рекламѣ, дѣлается моднымъ живописцемъ и опошляется, мало-по-малу утрачивая самый смыслъ и оправданіе жизни, которые были у него въ рукахъ въ видѣ его искусства. Только чортъ не оставляетъ его доканчивать дни подъ тѣмъ сѣрымъ пепломъ, который людямъ, окружающимъ художника, кажется славой. Наказаніе Чарткова заключается прежде всего въ томъ, что онъ видитъ однажды картину не только дивно талантливую, но проникнутую тѣмъ особымъ чарующимъ свѣтомъ, который рождается лишь отъ чистаго огня жертвы

и вдохновенія. Чартковъ потрясенъ, онъ хочетъ наверстать потерянное, онъ пробуетъ опять сдѣлаться художникомъ, но рука его упорно выводитъ лишь шаблонныя очертанія и оставляетъ на полотнѣ лишь развязные мазки. Тогда Чартковъ въ совершенно фантастической формѣ безумія начинаетъ скупать и уничтожать все, что только онъ можетъ найти оригинальнаго и талантливаго въ той живописи, которую онъ, по навожденію дьявола, продолжаетъ и любить и понимать, но которую онъ осужденъ только оскорблять своей проданной чорту кистью. Въ результатѣ невыносимой нравственной пытки человѣка, все торжество котораго могло отнынѣ заключаться лишь въ дикихъ оскорбленіяхъ того единственнаго, что онъ умѣлъ цѣнить,—три жестокихъ недуга ополчились на бренную оболочку Чарткова, и послѣдній бредъ его представлялъ собою нѣчто по истинѣ адское.

„Всѣ дюди, окружавшіе его постель, казались ему ужасными портретами. Портретъ двоился, четверился въ его глазахъ; всѣ стѣны казались увѣшаны портретами, вперившими въ него свои неподвижные, живые глаза; страшные портреты глядѣли съ потолка, съ полу; комната расширялась и продолжалась безконечно, чтобы болѣе вмѣстить этихъ неподвижныхъ глазъ...“

V.

Я не могу не закончить своего разбора одной параллелью. Гоголь написалъ двѣ повѣсти: одну онъ посвятилъ *носу*, другую—*глазамъ*. Первая—веселая повѣсть, вторая—страшная. Если мы поставимъ рядомъ двѣ эти эмблемы—*тѣлесности* и *духовности*, и представимъ себѣ фигуру маіора Ковалева, покупающаго, неизвѣстно для какихъ причинъ, орденскую ленточку, и тѣнь умирающаго въ безумномъ бреду Чарткова,—

то хотя на минуту почувствуемъ всю невозможность, всю абсурдность существа, которое соединило въ себѣ носъ и глаза, тѣло и душу... А вѣдь можетъ быть и то, что здѣсь проявился высшій, но для насъ уже недоступный *юморъ творенія*, и что мучительная для насъ загадка человѣка какъ нельзя проще рѣшается въ сферѣ высшихъ категорій бытія.

Достоевскій до катастрофы.

ДВОЙНИКЪ (виньетка на сѣрой бумагѣ).

ГОСПОДИНЪ ПРОХАРЧИНЪ.

Виньетка на сѣрой бумагѣ къ «Двойнику», Достоевскаго.

Колоритъ ноября. Колоритъ туманной, мозглой петербургской ночи. Только не теперь, а лѣтъ 50, а то и всѣ 60 тому назадъ. Кажется, Фонтанка. Надъ водой повисъ плоскій и опустѣлый мостъ, а вѣтеръ то поскрипываетъ фонарными столбами, гдѣ тоскливо мигаетъ что-то желтое, то выше колецъ взрываетъ черную воду канала. Прохожихъ совсѣмъ мало. Да кому и ходить-то въ такую ночь? А это что же тамъ мететъ изъ улицы въ улицу, мететъ въ самое лицо, и за воротникъ шинели, и на фонарь, и въ рѣку?..

Снѣгъ? Дождь? Можетъ быть, болѣзнь? Можетъ быть, безуміе... смерть? Торопливые, мелкіе шаги... Человѣкъ небольшого роста, пожилой, въ енотахъ. Что-то вродѣ чиновника средней руки. Но отчего же онъ такъ бѣжитъ, точно чего-то боится, или точно за нимъ погоня? Погони нѣтъ, но его только-что выгнали изъ одного дома. И изъ какого еще? Вѣдь это былъ почти что его домъ, отъ друга, отъ благодѣтеля выгнали... Что подѣлаешь-то? Завелись тамъ молокососы разные, женишки завелись; выживать да выживать, и—видите,—какой оборотъ!.. и совсѣмъ даже безо всякой церемо-

ніи—русскимъ, молъ, тебѣ языкомъ говорятъ... Ахъ, да совсѣмъ не то-же... Ну, право-же не то, господа... Навожденіе это, дурной сонъ... А чтобы, дѣйствительно... чтобы одна рука налегла на спину, и плотно налегла, а другая нахлобучила шапку, а третья... Нѣтъ, этого, господа, какъ вы себѣ тамъ хотите, а этого-то ужъ не было... Ну, срѣзался—это такъ... Охъ, да постойте-жъ... Да неужто-же такъ-то вотъ взяли, да и выгнали? Да, братъ Голядкинъ, плохи дѣлишки-то твои... Бунтовалъ,—вотъ теперь и расплачивайся... Слышишь—часы бьютъ... Не рано, поди. Денекъ-то ау! А только какъ-то ты завтра, братецъ, отвертишься... Бѣжать скорѣе... И даль-же, Господи... А расплата-то, вѣдь, можетъ быть, и раньше начнется, чѣмъ завтра... Вотъ за этимъ поворотомъ и начнется,—за переулочкомъ-то этимъ... Боже мой! Что за странный видъ у этого человѣка. Вы только взгляните... Онъ совсѣмъ опалъ и отъ прозрѣваемаго завтра, и отъ обиды, и отъ всего обилія даровъ петербургскаго ноября. Вотъ онъ на минуту даже присѣлъ отдохнуть на тумбу подъ самымъ фонаремъ. Енотъ его распахнулся и весь вымокъ. Одну калошу онъ уже посѣялъ. Волосы слиплись. Какой выцвѣтшій, вытертый, какой линялый человѣчекъ... И это онъ-то бунтовалъ? Да еще какъ! Не дальше, какъ сегодня утромъ, онъ нарядилъ своего Петрушку въ ливрею съ галунами, а самъ онъ, этотъ измокшій человѣчишка, только-что спущенный съ лѣстницы, сѣлъ въ голубую карету съ гербами и разъѣзжалъ по магазинамъ, вещей однихъ, поди, на тысячу рублей наторговалъ. Позвольте, но какой-же это бунтъ, если и онъ хотѣлъ быть, какъ всѣ? И отчего-же, скажите, Якову Петровичу Голядкину не быть, какъ всѣ? Ну, въ канцелярію не пошелъ... Такъ на это же причины были... Не манкировать-же ему было передъ статскимъ совѣтникомъ Берендѣевымъ... Пригласили человѣка на

обѣдъ, ну онъ и поѣхалъ на обѣдъ, покатался по Невскому, къ доктору своему заѣхалъ,—и на обѣдъ... Да... И что-жъ тутъ такого,—я не понимаю. А домъ-то какой! Почтенный старецъ, такъ сказать, убѣленный... на службѣ лишился употребленія ногъ, и за это награжденъ капитальцемъ, деревеньками, домкомъ и красавицей дочкой. Домъ чиновный, столичный домъ... А онъ-то, Голядкинъ? Вѣдь ужъ такъ обласканъ былъ, что и сказать нельзя... Платье обновилъ для такого-то случая... карету взялъ. Вотъ тебѣ и карета... Да чѣмъ-же онъ, скажите, хуже другихъ? Что тотъ-то, мальчишка-то въ 26 лѣтъ и ассессоръ, и съ орденомъ... Такъ вѣдь это что-же, собственно?.. Непочтительно, молъ, трактуетъ.. Такъ здѣсь вамъ, Андрей Филипповичъ, не канцелярія. Здѣсь мы на равной ногѣ. Вотъ тебѣ и на равной ногѣ. Просятъ, молъ, извинить, принять никакъ не могутъ: не такъ здоровы... Ну, что дѣлать... Перекусилъ въ трактирѣ, а потомъ-то, потомъ-то что?.. Часъ стоялъ, два стоялъ, на лѣстницѣ, за шкапами стоялъ, между скарбомъ всякимъ, умиралъ, изнывалъ, а стоялъ... Ну, что-жъ? Вѣдь, и онъ, какъ другіе, постоялъ, постоялъ, да и пошелъ,—и довольно даже свободно вошелъ... Что-жъ, молъ, и вы—гости, и я—гость... Я, господа, самъ-по-себѣ... Герасимычъ, поправьте свѣчечку-то: видите—не прямо стоитъ. Да-съ, вошелъ, и даръ слова обрѣлъ, сердца тронулъ, почти что слезу вышибъ... Минута, двѣ минуты вниманія,—и господинъ Голядкинъ возстановленъ, господинъ Голядкинъ опять на равной ногѣ со всѣми этими людьми,—и надо же было этой музыкѣ: грянула,—и все прахомъ... Какое ужъ тутъ къ чорту умиленіе... Положимъ, господину Голядкину и тутъ пришла въ голову счастливая мысль: господинъ Голядкинъ не потерялся, и съ своей стороны былъ готовъ спасти положеніе. Полька такъ полька, что-жъ онъ, пожалуй, согласенъ

и на польку. Танецъ модный и созданный, такъ сказать, для утѣшенія слабаго пола... Но надо сказать поправдѣ, полька-то совсѣмъ уже не вышла. Срѣзался, братецъ Яковъ Петровичъ... Вотъ тутъ-то и случись эти руки... Ну, что тамъ, право: все „руки да руки"... Оставимъ это, или лучше вотъ что,—поразберемтесь-ка въ дѣлѣ, только не спѣша. Спѣшить только не будемъ... Какъ ни какъ, а онъ вѣдь все еще титулярный совѣтникъ и помощникъ своего столоначальника. Къ тому же, какъ ни какъ, а въ карманѣ у него 750 рублей. Конечно, это уже не тѣ 750 рублей въ зеленомъ сафьянѣ, которыми онъ такъ гордился давеча утромъ—они изрядно-таки потускнѣли, а все же 750-то рублей ужъ не такая, господа, пустяшная сумма, не правда-ли? Притомъ Яковъ Петровичъ вовсе не имѣетъ намѣренія отдавать ихъ въ ростъ, какъ какой-нибудь Иванъ Семеновичъ... А петля этотъ Иванъ Семеновичъ, пробирается-таки на его мѣстишко. Ну, да тамъ еще увидимъ... Поживемъ еще... Все же у него, у Якова-то Петровича, и квартира, и Петрушка, который и сегодня, какъ ни въ чемъ не бывало, стащитъ съ него сапоги. Докторъ совѣтовалъ ему давеча компанію, очень рекомендовалъ клубъ, и театръ... А медикаменты въ той же аптекѣ... Что-жъ? онъ могъ-бы себѣ, конечно, позволить и клубъ, и театръ, да и позволять тутъ нечего,—взялъ и пошелъ. Только и всего. Но онъ, Голядкинъ, самъ не хочетъ... Онъ, Крестьянъ Иванычъ, домосѣдъ, видите-ли. Онъ тихую жизнь любитъ, вѣдомости почитать любитъ, стишонки какіе-нибудь перебѣлить. Оставьте его, господа, пожалуйста. Онъ васъ не трогаетъ, онъ самъ по себѣ. Невзраченъ и не молодъ уже, не мастеръ красно говорить, не шаркунъ, свѣтскимъ комплиментамъ не обучался,—но зато онъ прямъ, не—интриганъ, чистъ и опрятенъ... Такъ-то такъ... но завтра, завтра... А что-же такое завтра? Что

Андрей-то Филипповичъ холоду напуститъ? Такъ это, вѣдь, Андрей Филипповичъ, не оффиціальное... Это, Андрей Филипповичъ, мое... то бишь частное... Вотъ это ваше, казенное... здѣсь извольте: слушаю-съ. А это ужъ мое...—„Какъ мое? Что такое мое у канцелярскаго чиновника? Флюсъ твой, поясница твоя, жалованье твое, если не заложилъ. Да и то не очень-то, братецъ мой. А это мое, да мое — это ужъ бунтъ, это, если желаете знать, непочитаніе властей, это, сударь вы мой, знаете, чѣмъ пахнетъ?.. Ну, хорошо! Ну, пускай!.. Ну, мы подсократимся... мы, братъ Голядкинъ, спрячемся съ тобой. Пришелъ домой, сдѣлъ вицъ-мундиръ,—вотъ я и самъ по себѣ. Кому до меня дѣло? Да хоть экзекутора посылай. Какъ никакъ, а я все же Я, Яковъ Петровичъ Голядкинъ. Голядкинъ, Голядка ты этакая, фамилія твоя такова. Кто ты, откуда? Безъ роду, безъ племени... бился, какъ рыба объ ледъ... выбился... здравствуйте! И что теперь такое? Вѣтеръ подулъ,—и что ты? Нѣтъ, ужъ позвольте. Какой ни какой, а все же я вотъ Голядкинъ, и этого, надѣюсь, Андрей Филипповичъ, вы, сударь мой, у меня оспаривать не будете... А! опять бунтовать?.. Да-съ, пускай вы—вы, пусть вашъ Владиміръ Семеновичъ имѣетъ въ 26 лѣтъ ассессорскій чинъ и въ петлицѣ, пускай себѣ у Клары-Олсуфьевны сегодня и глазки-то блестѣли,—а все-же вотъ не быть имъ никому Яковомъ Петровичемъ Голядкинымъ. Вотъ захоти, хоть разопнись, а не быть. Ужъ это извините... Хотя бы, Андрей Филипповичъ, и форменное на сей счетъ... а не быть. А я вотъ... пришелъ домой... Кто идетъ? Яковъ Петровичъ Голядкинъ. Ну, квартирка, точно, не того, мизеръ какой-то, и бумажки-то желтенькія пообшарпались... все же моя трубка, моя постель. Вотъ лягу себѣ и одинъ... самъ-по-себѣ—Яковъ Петровичъ... Одинъ... Брр... какъ холодно. Откуда это вдругъ понесло такимъ холодомъ?..

Глядите, глядите... Что еще тамъ такое? Точка... точка въ туманѣ. Ну такъ что же, что точка? Да вотъ отъ нея-то, отъ точки этой и несетъ холодомъ.—И вотъ г. Голядкинъ срывается съ мѣста и бѣжитъ, бѣжитъ... Онъ къ точкѣ, точка къ нему. Вотъ ужъ и не точка, а линія, вотъ фигура цѣлая. Господи, да гдѣ же это я видѣлъ раньше эту тоскливую побѣжку? Ну, и что же, и ничего. Видишь: человѣкъ какой-то, въ енотовой шинели. Чиновникъ. Опоздалъ тоже, поди. Закутался, торопится. Двѣ секунды какихъ-нибудь,—и они разминутся. Вотъ ужъ и разминулись. То-то... разминулись. Губы у господина Голядкина силятся что-то сказать и не могутъ... и онъ бѣжитъ, бѣжитъ. Голядкинъ, братецъ, а вѣдь, неладно дѣло-то... Смотри-ка: тамъ, вѣдь, опять, на встрѣчу точка. Кончено съ вами, Яковъ Петровичъ, да! Это тебѣ ужъ не Фонтанка. Это ужъ совсѣмъ другое, и не только другое, а именно, то самое, чему конца нѣтъ, Голядкинъ. Началось, и нѣтъ тебѣ съ этого часа поворотки. Ступай ты прямо по мосткамъ, до самой ямы, гдѣ яму копаютъ. Вздоръ, подумаешь, зернышко, прыщикъ, пятнышко, а кровь-то, вѣдь, ужъ отравлена. Это—твой недугъ. Голядкинъ, это—теперь то-же, что ты. И онъ свое возьметъ. Онъ все свое, братецъ, возьметъ.

И умирая отъ внутренней дрожи, господинъ Голядкинъ на одну минуту видитъ передъ собой весь ужасъ своего будущаго. Онъ понимаетъ, т. е. почти понимаетъ, что онъ потерялъ все, вѣрнѣе, потерялъ то единственное, чѣмъ расщедрилась для него мать-природа. Онъ потерялъ, видите ли, то, что пусть тамъ другіе и лучше, а вотъ-же не быть имъ ветошкой-то этой, Яковомъ-то Петровичемъ Голядкинымъ. Что, братъ Яковъ Петровичъ, теперь не скажешь больше, что я, молъ, самъ-по-себѣ, иду своей дорогой, и хата, молъ, моя съ краю? Тащи, братецъ, другого на плечахъ, какъ

намокшую шинель. Подлый обманщикъ, тотъ другой Яковъ Петровичъ Голядкинъ, будетъ, дразня открывать тебѣ всѣ самыя ненавистныя, самыя смрадныя качества своей, а отнынѣ и твоей души. Онъ будетъ рѣшительно всѣмъ, чего ты и знать не хочешь. Онъ будетъ и лизунъ, и хохотунъ, и интриганъ, и комплименты будетъ говорить, и по лощенымъ паркетамъ скользить будетъ, передъ начальствомъ юлить будетъ, необходимымъ, подлецъ, сдѣлается его превосходительству... А съ тобой-то? то фамильярно-нѣженъ, подло-слезливъ, дружбы твоей домогаться будетъ, стишки тебѣ чувствительные напишетъ,—петля онъ, ухъ, какая петля!—пуншей на твоемъ диванѣ натянется,—а то при всѣхъ, оскорбительно-наглый, обтретъ бѣленькимъ платочкомъ руку, которую ты только-что ему пожалъ. Еще бы, молъ, ты надушился, а тебя вонъ лакеи съ лѣстницы спустили. Такъ развѣ можно, молъ, такому еще руку подавать? Все, чего ты боялся... все, чѣмъ ты не могъ быть... ужъ такимъ-то, прошу меня уволить,—я быть, молъ, не желаю и не буду: я, молъ, не интриганъ и не интересанъ,—все это отнынѣ возьметъ твое имя, украдетъ твое имя, насядетъ на тебя, выжимать тебя будетъ... Эхма, вымоточный ты человѣкъ Голядкинъ,—и только. Жизнь, какъ ноябрьская ночь, можетъ отнынѣ давать Голядкину лишь реальные дары своихъ туманъ, флюсъ, жабу,—но царемъ природы онъ уже никогда себя не почувствуетъ даже въ мечтахъ, потому что вѣчно долженъ дѣлиться съ кѣмъ-то даже самой иллюзіей бытія своего... и какого бытія?..

Что-же это? Ночь или кошмаръ? Безумная сказка или скучная повѣсть, или это—жизнь? Сумасшедшій—это или это онъ, вы, я? Почемъ я знаю? Оставьте меня. Я хочу думать. Я хочу быть одинъ... Фонари тонутъ въ туманѣ. Глухіе рѣдкіе выстрѣлы несутся къ-за

Невы, оттуда, гдѣ „Коль славенъ нашъ Господь въ Сіонѣ“. И опять, и опять тоскливо движется точка, и навстрѣчу ей еще тоскливѣе движется другая. Господа, это что-то ужасно похожее на жизнь, на самую настоящую жизнь.

Господинъ Прохарчинъ.

I.

Есть у Достоевскаго повѣсть о человѣкѣ, который умеръ отъ страха. Человѣка этого звали Семенъ Ивановичъ Прохарчинъ; онъ былъ мелкій чиновникъ, нрава необщительнаго и, насколько смѣлъ, даже суроваго, ума не быстраго, и уже въ лѣтахъ. Сначала господинъ Прохарчинъ жилъ очень спокойной жизнью, т. е. или сидѣлъ въ канцеляріи за перепискою бумагъ, или лежалъ у себя за ширмами на промасленномъ тюфякѣ, въ мало замѣтномъ сосѣдствѣ трехъ такихъ же, какъ онъ, тихихъ жильцовъ. Такъ прожилъ онъ двадцать лѣтъ, или болѣе, причемъ „цѣлые часы проходили дремотные, лѣнивые, сонливые, скучные, словно вода, стекавшая звучно и мѣрно въ кухнѣ съ залавка въ лахань". Такъ, можетъ быть, прошла бы для г. Прохарчина и вся его жизнь, — если бы, какъ на грѣхъ, не очутился онъ со своими ширмами совсѣмъ въ другой компаніи. Сосѣдями его по новой квартирѣ оказались люди молодые и буйные, да еще на горе завели они между собой дружество, примкнуть къ которому у Семена Ивановича не было ни малѣйшаго желанія. Скоро Семенъ Ивановичъ сталъ бѣльмомъ на глазу для молодой компаніи. Еще если бы дѣло ограничивалось при этомъ однѣми насмѣшками, такъ господинъ Прохарчинъ, какъ человѣкъ и отъ природы не быстрый, да еще долго-

лѣтней привычкой развившій въ себѣ нечувствительность,—пожалуй-бы, и приспособился къ своей новой обстановкѣ. Но пошли пренепріятные намеки на то, что Семенъ Ивановичъ на самомъ дѣлѣ вовсе уже не такъ скуденъ, какъ онъ это показываетъ. И тогда началась для Семена Ивановича уже настоящая пытка. Дѣло въ томъ, что господинъ Прохарчинъ, и на самомъ дѣлѣ, откладывалъ на черный день, но онъ привыкъ дѣлать это въ глубочайшей тайнѣ, и среди жильцовъ нелюбознательныхъ. Мало того, онъ не только привыкъ это дѣлать, но привычка эта стала едва-ли не единственнымъ содержаніемъ его сознательной жизни. А теперь господину Прохарчину приходится хитрить, ему необходимо отвести сосѣдямъ глаза. И вотъ на сцену является новый замокъ на сундукѣ, въ которомъ, какъ доподлинно всѣмъ извѣстно, хранятся лишь старыя портянки и тому подобный дрязгъ. Нѣтъ-нѣтъ, да, увидѣвъ компанію, которая складывается, чтобы устроить чаепитіе, подсаживается къ ней и Семенъ Ивановичъ, платя свои двадцать копѣекъ, и тутъ, выждавъ удобную минутку, господинъ Прохарчинъ начинаетъ горько жаловаться на свою скудость, — что вотъ, дескать, и одежу-то себѣ поправить не могу, да что одежа, и пообѣдать иной разъ не на что, какъ добрымъ людямъ. Придумываетъ онъ даже какую-то золовку въ Твери, которой онъ долженъ посылать по пяти рублей въ мѣсяцъ, а, не будь молъ этой благостыни, такъ и умерла-бы, поди, золовка-то съ голоду.

Сколькихъ усилій для тяжелой на подъемъ мысли стоятъ господину Прохарчину эти золовки и жалобы на скудость, но языкъ его ворочается при этомъ такъ безтолково и намалываетъ, вмѣсто того, что̀ хочетъ его обладатель, столько дрянного и ни на что ненужнаго хлама, что собесѣдники г. Прохарчина становятся еще повадливѣй по части всевозможныхъ выдумокъ, кото-

рыя должны въ скорости уже окончательно сбить съ толку этого стараго чудака. То придумаетъ кто-нибудь что, молъ, „неоднократно замѣчено про разныхъ иныхъ изъ ихъ братьи, что лишены они всякой свѣтскости и хорошихъ пріятныхъ манеръ, а слѣдовательно и не могутъ нравиться въ обществѣ дамамъ, и что потому, для искорененія сего злоупотребленія, послѣдуетъ немедленно вычетъ у получающихъ жалованье, и на складочную сумму устроится такой залъ, гдѣ будутъ учить танцовать, пріобрѣтать всѣ признаки благородства и хорошее обращеніе, вѣжливость, почтеніе къ старшимъ, сильный характеръ, доброе признательное сердце и разныя пріятныя манеры. То будто готовится молъ такое распоряженіе, что чиновники, начиная съ самыхъ древнѣйшихъ, должны для того, чтобы немедленно сдѣлаться образованными, какой-то экзаменъ по всѣмъ предметамъ держать, и что такимъ образомъ многое выйдетъ на чистую воду, и нѣкоторымъ господамъ придется положить свои карты на столъ“.

И все это не только разсказывается, но какъ бы на театрѣ разыгрывается передъ господиномъ Прохарчинымъ, разыгрывается съ какой-то инстинктивной жестокостью: разсказчикъ нарочно подчеркиваетъ разныя канцелярскія словечки, вродѣ *неоднократно замѣчено*, для *немедленнаго искорененія* или *въ самомъ непродолжительномъ времени;* а слушатели при этомъ то вздохнутъ, то переглянутся, и, кажется, будь Семенъ Ивановичъ хоть немножко повпечатлительнѣе, его бы въ жаръ бросило уже отъ однѣхъ этихъ недомолвокъ, покиваній, да подавленныхъ вздоховъ или шепотовъ. На Семена же Ивановича разсказы эти дѣйствуютъ вродѣ того, какъ бы подѣйствовала оффиціальная бумага: не то чтобы все и въ самомъ дѣлѣ было такъ, да и не разберешь хорошенько, объ чемъ тутъ написано,—а смотришь: пишутъ, пишутъ, да какъ прихлопнутъ, такъ и отъ человѣка-то

только мокренько останется. Долго ворочаетъ онъ потомъ, оставаясь наединѣ, пока жильцы мечутъ межъ собою банчишку или ведутъ отвлеченные споры,—долго ворочаетъ онъ въ головѣ всѣ эти страшныя и жестокія несообразности, и въ результатѣ укрѣпляется лишь въ своемъ уже давнемъ страхѣ, что, молъ, *уничтожится мѣсто*, такъ „вотъ что, молъ, оно тогда-то, а? Слышалъ исторію?“

Пробуетъ Семенъ Ивановичъ обратиться по этому поводу съ вопросомъ къ самому Демиду Васильевичу, но отвѣтъ этого послѣдняго оказывается уже на столько грознымъ и вселяющимъ ужасъ, что господинъ Прохарчинъ молча надѣваетъ шинель, и на цѣлыхъ два дня о немъ ничего не знаютъ ни дома, ни въ канцеляріи. Бѣжитъ-ли господинъ Прохарчинъ или, наконецъ, онъ рѣшается гдѣ-то, помимо этого заколдованнаго круга канцеляріи, провѣрить терзающіе его слухи, — никто объ этомъ не знаетъ, но два дня проходятъ для него въ фантастическихъ скитаніяхъ и, можетъ быть, уже въ бреду: г. Прохарчинъ попадаетъ на пожаръ, онъ стоитъ на какомъ-то заборѣ и получаетъ даже нѣсколько поощрительныхъ тумаковъ, потомъ водитъ его гдѣ-то новый его пріятель, пьянчужка Зимовейкинъ, и наконецъ, совсѣмъ больного, доставляетъ господина Прохарчина въ углы какой-то измокшій Ванька уже подъ утро третьяго дня. Новый рессурсъ для обитателей угловъ: только теперь господина Прохарчина уже не пугаютъ, — наоборотъ, его усовѣщиваютъ, его готовы образумить, его во что-бы-то ни стало рѣшились ободрить; однако опытъ и горячка не прояснили господину Прохарчину его чадной головы, и своею тупостью и упорствомъ онъ выводитъ въ концѣ концовъ изъ терпѣнія самого Марка Ивановича. Разобравши, наконецъ, что Семенъ Ивановичъ отдѣлалъ себя не на шутку, сосѣди начинаютъ ахать, чуть было не послали

они ужъ и за докторомъ, а одна добрая душа затѣиваетъ даже подписку въ пользу горемыки, который, того и гляди, службу то и въ самомъ дѣлѣ потеряетъ. Но сострадательныя движенія души какъ-то быстро расходятся. Не прошло еще и вечера, а больного, впавшаго тѣмъ временемъ въ безпамятство, сдаютъ на руки пьянчужкѣ, сами же жильцы засаживаются въ картишки, потомъ заводятъ безконечный споръ, и наконецъ разбредаются по угламъ, забывъ и о своихъ лучшихъ чувствахъ, и даже о самомъ больномъ. Между тѣмъ Зимовейкинъ привелъ откуда-то товарища, чего-то они между собой не подѣлили, задрались и шумомъ подняли весь домъ.

Сбѣжались жильцы, прибѣжала хозяйка, но они находятъ господина Прохарчина уже въ самомъ плачевномъ видѣ: онъ стащилъ на полъ свой тюфякъ и еле живъ!

Тутъ-же господинъ Прохарчинъ и умираетъ, а черезъ какой-нибудь часъ является въ углы полиція, которая обнаруживаетъ въ тюфякѣ покойнаго цѣлый капиталъ, безъ малаго $2^1/_2$ тысячи рублей. Вотъ и вся повѣсть. Самъ Достоевскій, кажется, не гордился ею въ такой мѣрѣ, какъ двумя первыми; онъ цѣлое лѣто, видите, *болѣлъ* Прохарчинымъ, такъ какъ этотъ чудакъ не хотѣлъ сходить съ его пера, такъ-же легко и быстро, какъ „Хозяйка“. Притомъ-же это была третья повѣсть о бѣдномъ чиновникѣ, и Достоевскій боялся, чтобы однообразіе темъ не повредило его начинающейся извѣстности. Въ этомъ смыслѣ онъ дальше и поступалъ. Послѣ Прохарчина Достоевскій уже или разнообразитъ мотивы своихъ чиновничьихъ повѣстей, какъ сдѣлалъ онъ это, напримѣръ, въ „Слабомъ сердцѣ“, гдѣ канцелярская исторія получаетъ романическую окраску,— или просто затушевываетъ чиновничью обстановку своихъ героевъ, мечтой-ли „бѣлыхъ ночей“, или желчью

„Подполья“, или, наконецъ, онъ сводитъ своихъ чиновниковъ на деталь, на эпизодъ романа, вродѣ Мармеладова и Лебедева. „Сбритыхъ бакенбардъ“, повѣсти, повидимому, столь-же строго канцелярской, какъ Голядкинъ и Прохарчинъ,—Достоевскій такъ и не написалъ.

Въ результатѣ о Прохарчинѣ говорили немного,—„хвалятъ“, писалъ авторъ брату, но вотъ и все,—а теперь „Прохарчина“, конечно, едва-ли многіе знаютъ даже по содержанію. Интересна при этомъ одна деталь. Біографъ Достоевскаго, покойный Орестъ Миллеръ, совѣтуетъ, при сужденіи о Прохарчинѣ, помнить, что самъ авторъ жаловался на искаженіе его дѣтища въ цензурѣ. Едва-ли однако теперешній текстъ такъ искаженъ: тѣхъ помарокъ, по крайней мѣрѣ, на которыя жалуется Достоевскій въ письмѣ (что уничтожено, напримѣръ, слово *чиновникъ*) отъ 17-го сентября 1846 г.—мы уже не находимъ.

Когда вышелъ Прохарчинъ, Бѣлинскаго не было въ Петербургѣ, а claqueur-chauffeur Достоевскаго, Григоровичъ, кажется, не особенно *муссировалъ* Прохарчина. Это была такимъ образомъ не только нелюбимая, но и обдѣленная счастьемъ повѣсть.

Не возбудила она любознательности и въ современныхъ изслѣдователяхъ. Мнѣ-же Прохарчинъ кажется интереснымъ, такъ какъ это, по моему, одна изъ самыхъ четкихъ иллюстрацій къ основной идеѣ творчества Достоевскаго. А за что я особенно люблю эту повѣсть, и почему говорю о ней именно теперь, это сейчасъ читатель увидитъ.

Мотивъ повѣсти—*непосильная* для *наивной души* борьба съ *страхомъ жизни*. Вдумайтесь въ природу и смыслъ этого страха жизни, и вы откроете интересный контрастъ между даннымъ мотивомъ и столь возвеличенной въ наши дни Чеховщиной. Кажется, ни одинъ поэтъ не давалъ читателю лучше Достоевскаго почув-

ствовать, что такое настроеніе: вспомните только сонъ Раскольникова въ его „каютѣ“ и потомъ, когда онъ проснулся, закатъ въ стеклахъ и бьющуюся между ними муху, или еще то раннее утро, когда Свидригайловъ ощупывалъ въ карманѣ револьверъ, а на него глядѣли закрытыми ставнями желтые домишки Петербургской стороны, еще скользкіе отъ ночного тумана.

Никто сильнѣе Достоевскаго не умѣлъ внести въ самую пошлую и отрезвляющую обыденность—фантазіи самой безумной, или, съ другой стороны, свести смѣлый романтическій полетъ къ безнадежно-осязательной реальности.

Его Подростокъ *) говоритъ, что ему сто разъ среди утренняго Петербургскаго тумана задавалась странная, но навязчивая греза: „А что какъ разлетится этотъ туманъ и уйдетъ кверху, не уйдетъ-ли, съ нимъ вмѣстѣ, и весь этотъ гнилой, склизлый городъ, подымется съ туманомъ и исчезнетъ, какъ дымъ, и останется прежнее финское болото“.

Для второго-же случая возьмите *бездну вѣчности*, которую Достоевскій сводитъ къ *деревенской банѣ съ пауками по угламъ*. Но давая намъ переживать цѣлый рядъ настроеній, тотъ-же Достоевскій *никогда* не дѣлалъ *настроенія* центромъ, сутью и смысломъ не только цѣлаго созданія, но даже отдѣльной сцены, частной ситуаціи какого-либо изъ своихъ романовъ.

Сильнѣйшіе изъ психологическихъ символовъ бросались Достоевскимъ мимоходомъ, и часто ихъ приходится разыскивать теперь, гдѣ-нибудь въ сравненіяхъ, среди складокъ разсказа,—такъ мало значенія придавалъ имъ самъ писатель.

Божественная сила духа, вѣющаго въ людяхъ, гдѣ онъ хочетъ, и безмѣрность человѣческаго страданія.

---

*) Изд. 1884—85 гг. т. IV, ч. II, стр. 79.

которая нужна была поэту, чтобы показать намъ всю силу и все величіе нашей души—вотъ мотивы поэзіи Достоевскаго и критеріи того, что̀ считалъ онъ важнымъ и что̀ не важнымъ, что̀ интереснымъ и что ничтожнымъ въ собственномъ творчествѣ.

А отсюда,—нѣчто высшее, чѣмъ жизнь отдѣльнаго человѣка, замкнутая между его рожденіемъ и смертью, отсюда и совѣсть, не какъ подсчетъ, а какъ исканье Бога, отсюда же наконецъ *второстепенность* вопроса о смерти.

Страданія человѣка доведены въ творчествѣ Достоевскаго до прямо-таки фантастическаго разнообразія: онъ умѣлъ открывать бездны ужаса не только въ „скверныхъ анекдотахъ", но даже въ приключеніяхъ подъ кроватью, въ жанрѣ Поля де-Кокъ. И притомъ это былъ всегда не декоративный, не мелодраматическій и ужъ никакъ не придуманный ужасъ, а самый заправскій и притомъ такой, что каждый, читая о немъ, и понималъ, и чувствовалъ, что выдуманъ развѣ анекдотъ, но что, попади онъ самъ, читатель, въ положеніе штатскаго генерала Пралинскаго, онъ, пожалуй, испыталъ бы этотъ ужасъ еще острѣе и болѣзненнѣе.

Но среди страданья и ужасовъ Достоевскій никогда не останавливался на надуманныхъ, вродѣ тоски, которую натащилъ на себя человѣкъ самъ,—не скажете-же вы, что герой изъ „Подполья", когда онъ радуется, что у него зубъ болитъ, выдумалъ себѣ самъ весь этотъ ужасъ: вѣдь кто-же не понимаетъ, что этотъ несчастный сталъ злобнымъ обитателемъ „Подполья", лишь потому, что иначе онъ долженъ бы былъ сдѣлаться Прохарчинымъ или Голядкинымъ, и что богаче выбора у него пожалуй что и не было.

Но отыщите у Достоевскаго разсказъ подобный Тургеневскому „Стукъ... стукъ... стукъ..." или „разсказѣ отца Алексѣя".

У Тургенева поручикъ Тѣглевъ покончиваетъ съ собою, послѣ нѣкоторыхъ мистическихъ выкладокъ, по самому ничтожному поводу, изъ-за какихъ-то дурацкихъ стуковъ и шопота за окномъ, гдѣ повторилось его имя. Ужасъ здѣсь, конечно, самый несомнѣнный, но дѣло въ томъ, что онъ выисканъ въ жизни мистикомъ и мистикомъ-же съ любовью оправленъ въ поэтическую раму. Или разсказываетъ у Тургенева священникъ о своемъ сынѣ, несчастномъ безумцѣ, который пережилъ страшную драму одержимости и бѣсовскаго искушенія—опять—ужасъ, опять подлинная мука,—но что скажетъ мнѣ и вамъ случай атавизма рядомъ хотя-бы съ этой блѣдной женщиной, которую мы кажется, уже видѣли за стеклянной дверью закладчика, когда звякалъ звонокъ, возвѣщавшій о нашемъ приходѣ въ ея отравленное заточенье, и о которой мы не разъ потомъ думали, боясь сказать себѣ, что и мы участвуемъ въ той жизни, гдѣ кроткія безропотно служатъ узкодушію закладчиковъ и задыхаются на этой службѣ.

Страхъ смерти—любимый мотивъ современной поэзіи: деревья шумятъ—и поэту слышится напоминаніе о смерти, поѣздъ подходитъ, этотъ поѣздъ раздавитъ Анну Каренину, сѣли въ винтъ играть, а смерть ужъ тутъ какъ тутъ; она въ тайнѣ вотъ этихъ четырехъ картъ, и, можетъ быть, сегодня-же, одинъ изъ партнеровъ такъ и не узнаетъ, что въ прикупкѣ былъ тузъ червей.

А возьмите страхъ смерти у Достоевскаго: перечтите наивный разсказъ князя Мышкина о человѣкѣ, котораго везутъ къ эшафоту; и вы поймете, почему именно Достоевскій не могъ сдѣлать этого чувства смерти основнымъ моментомъ своего творчества.

Посмотрите—вотъ то-же чувство поэтически передано Чеховымъ. Получился профессоръ: этотъ человѣкъ чув-

ствуетъ старческій упадокъ силъ, онъ боится, а, какъ медикъ, онъ знаетъ, что жить ему не долго... Боится?.. Но вѣдь онъ уже и теперь не живетъ, а только видъ дѣлаетъ, что живетъ: вѣдь все, что было ему близко: и наука, и Катя, его любимица, его радость, его alter ego—отошли куда-то въ даль, затуманились, а между ними и имъ отнынѣ навсегда стала неподвижная черная тѣнь, и что ему за дѣло теперь, что Катя нуждается въ его совѣтахъ, что она, можетъ быть, погибнетъ, эта бѣдная Катя,—или, что какіе-то тамъ ученые нѣмцы еще интересуются, колпаки, патологіей, когда ему, понимаете-ли, ему, жить всего какой-нибудь годъ!.. Достоевскій не любилъ говорить о смерти и никогда не пугалъ читателя ея призракомъ: слишкомъ уже серьезнымъ казался ему страхъ жизни и сложной сама жизнь внѣ индивидуальныхъ ея рамокъ.

Иногда смерть приходитъ у Достоевскаго даже какъ-то незамѣтно — такъ *кончается* Ипполитъ Терентьевъ въ „Идіотѣ",—или смерть рисуется, лишь какъ нѣчто подчиненное; необходимое уже не само по себѣ, а въ качествѣ перехода къ другой формѣ бытія—и даже не въ смыслѣ богословскомъ, не гдѣ-то тамъ, а здѣсь-же среди оставленныхъ или даже въ самомъ умирающемъ: такова смерть Илюшечки или смерть Мармеладова; иногда, какъ для Катерины Ивановны, она—желанный конецъ—желанный даже для самого читателя, который невольно ищетъ выхода изъ всей этой тяжелой безсмыслицы. Иногда смерть у Достоевскаго наоборотъ—разочарованіе, даже болѣе—кризисъ, дьявольская насмѣшка надъ сердцемъ, которое ждетъ чуда.

Такова кончина старца Зосимы; иногда-же весь ужасъ смерти переливается въ ужасъ того, кто остался жить—такъ умерла Кроткая, въ видѣ послѣдней жертвы передавъ мужу все наше состраданіе, которое должно-бы было по праву принадлежать ей.

Самоубійцы Достоевскаго или гордые фантасты, какъ Кирилловъ, или люди, которые исполняютъ надъ собой по собственному-же приговору смертную казнь: таковы Свидригайловъ, Смердяковъ, таковъ особенно Ставрогинъ.

При этомъ смерть героя „Бѣсовъ", можетъ быть, единственная у Достоевскаго *страшная* смерть, если кому-нибудь ея картина не покажется, впрочемъ, скорѣе тошнотной.

„*Гражданинъ кантона Ури* висѣлъ тутъ-же *за дверцей*. На столикѣ лежалъ и молотокъ, кусокъ мыла и большой гвоздь, очевидно припасенный про запасъ. Крѣпкій шелковый снурокъ, очевидно заранѣе припасенный и выбранный, на которомъ повѣсился Николай Всеволодовичъ, былъ *жирно* намыленъ. Все означало преднамѣренность и сознаніе до послѣдней минуты. Наши медики, по вскрытіи трупа, совершенно и настойчиво отвергли помѣшательство".

Всѣ знаютъ, что Достоевскій никогда не печаталъ драмъ. Онъ слишкомъ любилъ широкую и гибкую форму разсказа; да не по немъ была, конечно, и эта необходимость условно синтезировать свои мысли, жертвуя сложнымъ узоромъ эффекту декорацій.

Но, съ другой стороны, только трагедія изображала ужасъ настолько-же подавляющимъ своей безмѣрностью и вмѣстѣ съ тѣмъ подлинностью, какъ умѣлъ дѣлать это Достоевскій. Начиная съ колеса Иксіона и коршуна Промеѳея и вплоть до мучительной болѣзни леди Макбетъ, истинная трагедія никогда не допускала призрачности и даже надуманности ни въ страхѣ, ни въ страданіи, какъ она никогда не допускала ни ихъ слѣпой безцѣльности, ни ихъ нравственной безполезности.

II.

Итакъ, господинъ Прохарчинъ умеръ отъ страха жизни. Но Прохарчинъ, какъ всякій поэтическій образъ, достигающій извѣстной идейной значительности, не является самодовлѣющимъ,—онъ возводится къ болѣе сложному порядку художественныхъ явленій,—т. е., это уже не просто нѣкоторое подобіе человѣка, но и симпатическій символъ, т. е. мысль художника, которая симпатически становится нашей. Итакъ насколько удаченъ Прохарчинъ, какъ символъ? Хорошо-ли онъ проектировалъ душу Достоевскаго для того момента, когда душа эта помѣстила его въ свой фокусъ.

Представьте себѣ канцелярію 40-хъ годовъ не такою, какой начертали ее Сперанскіе, а въ томъ видѣ, какъ она отображалась въ фантазіи геніальнаго юноши, поклонника Жоржъ Сандъ и Гюго, который только что съ радостной болью вкусилъ запретнаго плода соціализма, и притомъ не столько доктрины, сколько именно поэзіи, утопіи соціализма.

Вмѣсто идеальнаго строя, гдѣ все такъ цѣлесообразно, такъ гордо-великолѣпно,—смѣшная канцелярія съ ея чинопочитаніемъ и низкопоклонствомъ; вмѣсто сознательнаго, любимаго труда — безсмысленное корпѣнье надъ никому не нужнымъ дѣломъ; вмѣсто апоѳеоза желаній и страстей свободнаго человѣка идеалъ, нѣтъ, зачѣмъ идеалъ? образецъ, правило, уставъ благонравія и благочинія, — и вдобавокъ ко всему этому, полная безпомощность человѣка, безпомощность цѣлыхъ поколѣній, которые знаютъ объ окружающей ихъ жизни не болѣе того, что знаютъ о ней животныя, но не имѣютъ при этомъ ни ихъ хоботовъ, ни ихъ когтей и ни ихъ клыковъ.

Надо было взять душу, именно столь наивную и первобытную, какъ у Прохарчина, чтобы символъ страха

жизни оказался на фонѣ этой канцеляріи особенно удачнымъ.

Но если вы поближе вглядитесь въ эту *предполагаемую* наивность, то увидите, что душа Прохарчина лишь кажется вамъ первобытной, что это tabula rasa, но не въ переносномъ, а въ прямомъ значеніи, т. е. душа *выскобленная*, опустѣлая, вывѣтрившаяся, не та, которая выходитъ изъ рукъ Создателя, а та, которую оставляютъ человѣку тюрьма или застѣнокъ, чтобы онъ могъ еще славить своего Создателя. Самый умъ Прохарчина уже не дѣвственный умъ дикаря, котораго не учили, а хаотическій, умъ человѣка, котораго забивали. И надъ этой вывѣтренной душой, надъ этимъ чаднымъ умомъ, убитая воля, натура, ставшая пассивной не подъ вліяніемъ наскоковъ, хоть у молодости да вызывающихъ злобу и протестъ, а подъ вліяніемъ плотнаго и гнетущаго тумана, среди котораго человѣкъ незамѣтно дожилъ до полной одебѣлости суставовъ и желанія лечь и больше не вставать.

Мы видимъ, что Прохарчинъ принимаетъ жизнь пассивно, какъ больной глотаетъ лѣкарство,—но вглядимся пристальнѣе въ этого человѣка, котораго насильственная безсмыслица жизни, казалось, въ концѣ концовъ даже сформовала по своему подобію.

Прохарчинъ не умѣетъ говорить. Онъ лишенъ не только слащавой и робкой витіеватости Дѣвушкина, но даже спутаннаго бормотанья Голядкина. Самыя слова *выводятся* у Прохарчина наружу какимъ-то болѣзненнымъ процессомъ: они суются, толкутся, не попадаютъ на мѣсто и теряютъ другъ друга въ безсмысленной толчеѣ,—да и словъ-то самыхъ немного. И такъ какъ только сильное возбужденіе заставляетъ Прохарчина говорить, то его прерываемый собесѣдникомъ монологъ состоитъ сплошь изъ междометій, или, точнѣе, изъ словъ, которыя сдѣлались междометіями, благодаря

эмоціи, управляющей ихъ изверженіемъ. *Князь, шутъ, песъ, каблукъ, гулявый дѣтина, мальчишка, празднословный, потаскливый* и *тузъ*—вотъ почти весь словарь Прохарчина, причемъ однако *шутъ* иногда въ очумѣлости тащитъ за собой еще *шутовского человѣка* или *тузъ—тузовую бабу*. Но высшую для Прохарчина форму волненія символизируютъ слова *ученый, книга* и *стихотворецъ*. И за этотъ предѣлъ не дерзаетъ уже и фантастическая укоризна, срываясь съ его губъ. А чтобы придать своимъ междометіямъ, эпитетамъ и пожеланіямъ въ такомъ же родѣ хоть подобіе рѣчи, Прохарчинъ склеиваетъ и замыкаетъ ихъ формулами вродѣ: *слышь ты, понялъ исторію, не твой, сударь, слуга, вотъ оно тебѣ* и т. п. И здѣсь уже рѣшительно все—и фразеологія и словарь. Но вдумайтесь въ эту наборную рѣчь,—развѣ она не законнѣйшее наслѣдье привычки копіистовъ, да еще можетъ быть копившейся въ нѣсколькихъ поколѣніяхъ: въ чемъ проходила ихъ жизнь, какъ не въ томъ, чтобы набирать буквы и слова, между которыми крѣпко засѣло нѣсколько пошлыхъ формулъ? Развѣ рѣчь Прохарчина въ сущности не превосходный символъ того хаоса безсознательно набираемыхъ впечатлѣній, которыя даетъ писцу привычно-непонятная, постыло-ненужная и уже тѣмъ самымъ страшная бумага? И не процессъ-же копированія, конечно, могъ-бы дать Прохарчину любовь къ словесному искусству! Да и для чего-же, по правдѣ говоря, и канцеляріи-то словесность Прохарчиныхъ, когда неизвѣстно даже, на какой предметъ употребили-бы ее и сами Прохарчины? Пустая вещь—эта словесность. Только и толку въ ней, что Маркъ Ивановичъ мучитъ ею Семена Ивановича. А ненависть къ книгѣ и къ стихотворцамъ? да развѣ-жъ и это—не созданіе той-же канцеляріи, не ея лучшій плодъ? А поэты, на что они Прохарчинымъ, если совсѣмъ своимъ геніемъ они не могли даже добиться

того, чтобы Прохарчины не молчали по двадцати лѣтъ подрядъ до потери дара рѣчи, лежа на засаленныхъ тюфякахъ своихъ и за ветхими ширмами?

Но канцелярія вывѣтрила изъ души Прохарчина не только любовь къ общенью и словесности и даже самый даръ рѣчи,—она же отняла у него и всякую фантазію. Прохарчинъ не лишенъ хитрости: онъ выдумалъ замокъ и золовку. Но чего онъ лишенъ абсолютно, хотя, можетъ быть, и небезболѣзненно, такъ это мечты и иллюзій.

Голядкинъ, тотъ не только имѣлъ иллюзію, онъ даже палъ жертвой ея непомѣрной смѣлости, вообразивъ, что онъ точно имѣетъ неоспоримое право называться Яковомъ Петровичемъ Голядкинымъ. Но не все-ли равно Прохарчину, какъ его зовутъ, когда онъ твердо знаетъ, что, какъ-бы тамъ его ни звали, „а оно, братъ, стоитъ, а потомъ и не стоитъ. А я, братъ, и съ сумочкой“.

Но чѣмъ менѣе можетъ себѣ вообразить Прохарчинъ и воображеньемъ прикрасить дѣйствительность или разсѣять ея страхи, тѣмъ болѣе, конечно, должна угнетать его эта ни съ кѣмъ не дѣлимая ноша однообразно-томительныхъ и безтолковыхъ впечатлѣній. Поэзія посѣтила, положимъ, и его, но она пришла въ такой страшной одеждѣ и въ сопровожденіи столь одуряющеяркой вереницы призраковъ, которые къ тому-же не надо было даже провѣрять, такъ они были несомнѣнны и главное близки душѣ Прохарчина,—что оказалась для господина Прохарчина немногимъ болѣе утѣшительной, чѣмъ жизнь.

Пришелъ старый лысенькій человѣчекъ. И ему нельзя было не вѣрить, когда онъ, пересчитавъ свое возмездіе и похлопывая по рублевикамъ, говорилъ Прохарчину такъ: „денежки-съ, ихъ не будетъ и каши не будетъ, а у меня семеро“; и не только говорилъ, но будто даже и упрекалъ господина Прохарчина въ этихъ

семерыхъ, а хуже всего при этомъ было, что Прохарчину и точно страшно и совѣстно стало, что вотъ у этого человѣчка, совершенно ему чужого, такая большая семья, и что семью эту надо кормить хотя-бы кашей; канцелярія никогда не говорила господину Прохарчину ничего подобнаго, и теперь онъ чадно, но больно чувствовалъ, что два горя вмѣсто одного—плохое утѣшеніе, а все-же, гдѣ только два человѣка, тамъ непремѣнно будетъ и два горя. Переносила поэзія Прохарчина и на какой-то заборъ. И это было тоже новое, т. е. собственно — то свое, нутряное, но только зачѣмъ-то ставшее странно праздничнымъ, совсѣмъ чужимъ и словно-бы даже выдуманнымъ. Смотритъ будто Прохарчинъ то на пожаръ, то какъ качаютъ,—а сзади его бьютъ, зачѣмъ, молъ, ты ничего не умѣешь и не можешь, а только смотришь.

Потомъ привидѣлась ему еще фигура того старика съ геморроидальнымъ лицомъ въ ватномъ халатишкѣ, отлучившагося было еще до пожара въ лавочку за сухарями и табакомъ своему жильцу и пробирающагося теперь съ молочникомъ и четверкой въ рукахъ сквозь толпу до дома, гдѣ горѣли у него жена, дочка и тридцать съ полтиною денегъ въ углу подъ периною.

И былъ это и онъ, Прохарчинъ, и не онъ. Но больше всего преслѣдовалъ Прохарчина одинъ кошмаръ—куда, казалось, вмѣстились и самая суть жизни и весь ея страхъ: „это была бѣдная грѣшная баба—въ лаптишкахъ, съ костылемъ, съ плетеной котомкой за плечами и въ рубищѣ. Она кричала громче пожарныхъ и народа, размахивая костылемъ и руками, о томъ, что выгнали ее откуда-то дѣти родныя, и что пропали при семъ случаѣ тоже два пятака. Дѣти и пятаки, пятаки и дѣти вертѣлись на ея языкѣ въ непонятной глубокой безсмыслицѣ, отъ которой всѣ отступились послѣ тщетныхъ усилій понять“.

Поэзія не объяснила Прохарчину его недоумѣній, и такъ онъ и умеръ съ ними,—но за то гостья эта какъ-бы на мигъ объединила его страхъ и его злополучіе съ цѣлымъ міромъ такихъ-же страховъ и злополучій въ болѣзненно-назойливой обязательности бреда.

И никогда-бы не понялъ Прохарчинъ, какъ близко поставилъ его этотъ горячешный сонъ не только ко всему страдающему, но и къ поэту, который воплощаетъ и осмысляетъ эти муки.

Въ Прохарчинѣ не было фантазіи. Но что же было въ немъ? Что положительнаго выработала въ немъ жизнь?— Зимовейкинъ называетъ Прохарчина мудрецомъ и убѣждаетъ его послужить благоразумію,—и точно: Прохарчинъ былъ мудрецомъ, такъ какъ онъ не хотѣлъ ни говорить, ни мечтать, ни знаться съ людьми—а это-то и была подлинная и заправская мудрость канцеляріи, т. е. инстинктивное, но цѣпкое приспособленіе къ средѣ.

И все, казалось, было въ Прохарчинѣ, чего хотѣла отъ него жизнь: „и миловидный я, смирный, слышь, и добродѣтеленъ, преданъ и вѣренъ“... И вдругъ—горячешнымъ бредомъ откуда-то съ самаго дна темной Прохарчинской души выплескивается наружу ея взбудораженная тайна, и на мгновеніе она какъ-то безудержно сіяетъ и даже слѣпитъ...

„Стой“—кричитъ г. Прохарчинъ—„Ты пойми только, баранъ ты: я смирный, сегодня смирный, завтра смирный, а потомъ и не смирный, сгрубилъ—пряжку тебѣ, и пошелъ вольнодумецъ“. Пусть черезъ нѣсколько минутъ этотъ вольнодумецъ для Зимовейкина, и даже Наполеонъ для Марка Ивановича, уже весь истаиваетъ въ дробныхъ и безсильныхъ слезахъ,—но все же живая жизнь сквозь горячешный бредъ дала въ умирающемъ человѣкѣ вспышку настоящаго *бунта*...

Постойте: только чей-же это бунтъ?.. Ужъ не Достоевскій-ли это самъ провидитъ свою катастрофу?

Достоевскій 1846 г. и его Прохарчинъ, да развѣ-же можно найти контрастъ великолѣпнѣе? Достоевскій еще съ дѣтства обладалъ неистощимой и необычайно живой фантазіей, а плавная рѣчь его была всегда настолько-же неотразимою по силѣ, по обаянію,—насколько было отрывисто, безотвѣтно, безсильно, все, что могъ сказать Прохарчинъ.

Достоевскій отличался общительностью, и еще ребенкомъ былъ необычайно услужливъ (черта, которая такъ непріятно поражаетъ насъ потомъ, и чаще всего именно въ разсказчикахъ его романовъ)—Прохарчинъ боялся людей. Достоевскій былъ транжира и безконечно щедрый человѣкъ—стоитъ только вспомнить его письма и разсказы Ризенкампфа, а Прохарчинъ-то? Достоевскій самъ бросилъ службу, а Прохарчинъ? Да вообще, можно-ли было, казалось, лучше оттѣнить свою молодую славу, и надежды, и будущее, какъ не этой тусклой фигурой, этимъ несчастнымъ, котораго иллюзія посѣтила только въ предсмертной горячкѣ, и все творчество котораго меньше чѣмъ въ часъ времени выворотилъ наизнанку полицейскій чинъ, вмѣстѣ съ начинкой тюфяка, пока отъ самого творца виднѣлись только худыя синія ноги, торчавшія къ верху, какъ два сучка обгорѣвшаго дерева?

Но какъ ни рѣзокъ былъ контрастъ между поэтомъ и его созданіемъ, а все-же, повидимому, и поэтъ въ тѣ ранніе годы не разъ испытывалъ приступы того-же страха, отъ котораго умеръ и Прохарчинъ.

И на самого Достоевскаго, какъ на его Прохарчина, напирала жизнь, требуя отвѣта и грозя пыткой въ случаѣ, если онъ не съумѣетъ отвѣтить: только у Прохарчина это были горячешные призраки: извозчика, когда-то имъ обсчитаннаго, и гдѣ-то видѣнной имъ бѣдной, грѣшной бабы, и эти призраки прикрывали въ немъ лишь скорбь отъ безысходности несчастія, да м. б. вспышку неизбѣжнаго бунта; а для Достоевскаго это

были творческіе сны, преображавшіе дѣйствительность, и эти сны требовали отъ него, которому они открылись, чтобы онъ воплотилъ ихъ въ слова.

Мы знаемъ, что въ тѣ годы Достоевскій былъ по временамъ близокъ къ душевной болѣзни. Можетъ быть, онъ уже и тогда, въ 1846 г., провидѣлъ, что такъ или иначе, но столкновеніе между Демидомъ Васильевичемъ и фаланстерой неизбѣжно, и что при этомъ ударъ уже никакъ не минуетъ той головы, гдѣ они чуть было не столкнулись надъ трупомъ Прохарчина.

Кто знаетъ: не было-ли у поэта и такихъ минутъ, когда, видя все несоотвѣтствіе своихъ творческихъ замысловъ съ условіями для ихъ воплощенія—онъ, Достоевскій, во всеоружіи мечты и слова, чувствовалъ себя не менѣе безпомощнымъ, чѣмъ его Прохарчинъ.

Да развѣ и точно не пришлось ему черезъ какіе-нибудь три года послѣ Прохарчина цѣловать холодный крестъ на Семеновскомъ плацу въ возмездіе за свой „Прохарчинскій“ бунтъ?

Въ свое время Прохарчина никто не понялъ, а позже, заслоненный болѣе яркими созданіями Достоевскаго, онъ не остановилъ даже ничьей любознательности. Даже самъ Достоевскій какъ-бы съ укоромъ вспоминалъ, что онъ *болѣлъ* Прохарчинымъ цѣлое лѣто,—но я люблю и до сихъ поръ перечитывать эти чадныя, молодыя, но уже такія насыщенныя мукой страницы, гдѣ ужасъ жизни исходитъ изъ ея реальныхъ воздѣйствій и вопіетъ о своихъ жертвахъ, вмѣсто того, чтобы, какъ въ наше время, навѣваться шумомъ деревьевъ, криками клубныхъ маркеровъ или описками телеграфистовъ и отобщать каждаго изъ насъ отъ всего міра,—призракомъ будто-бы лично ему и только ему грозящей смерти.

Умирающій Тургеневъ.

КЛАРА МИЛИЧЪ.

Клара Миличъ.

— Мнѣ стоить назвать это имя,—и туманъ, который тамъ, за мною, непремѣнно хоть на минуту да посвѣтлѣетъ и разступится... И чаще всего вспомню я тогда теплое, почти нѣжное утро, но будто это уже осенью,— а я стою на черномъ и мягкомъ скатѣ Обводнаго канала... Вотъ и темная рогатая голова... это бойня, это *ея* страшный символъ неизбѣжности и равнодушія, схваченнаго за горло. Рѣдкій дымъ лѣниво ползетъ изъ высокой трубы... Вонъ на дымящейся глади канала у самаго берега приткнулась барка... Только я не одинъ... насъ цѣлая толпа... странная толпа, чисто-русская,— заразъ и неловкая, и приподнятая, и какъ-бы готовая каждую минуту пострадать. И какъ у насъ тихо... Только и развлеченія, что лошади фыркаютъ у жандармовъ, да шныряютъ возлѣ какіе-то репортеры съ карандашиками; между ними затесался какой-то болѣзненно-блѣдный малый, который подвязалъ себѣ уши пестрымъ платкомъ, а самъ безъ шапки и продаетъ вѣнки изъ бумажныхъ иммортелей и неестественно зеленаго моха. Вотъ и еще какіе-то суетливые люди— чуть-ли не съ бантами даже, точно въ клубѣ: они строютъ насъ въ линію, однихъ выравнивая, другимъ въ чемъ-то горестно отказывая,—и вотъ уже далеко-далеко, поди что на цѣлую версту, завѣяли ленты, и

все попарно: бѣлая и черная, черная и бѣлая, вотъ засверкали золотомъ литеры, серебромъ вѣнки, а кое-гдѣ какими-то шершавыми пятнами глупо залоснились по толпѣ и неумѣло надѣтые цилиндры, прямо изъ нафталина... Чувства... восторга-то, и несмотря на это,—даже черезъ 20 лѣтъ все еще только скучно: Отъ глубоко потрясенныхъ... Великому... Подвижнику... Пѣвцу...—пѣвцу,—съ сукровицей на атласной подушкѣ гроба!.. Вѣтеръ завернулъ ленту... что это тамъ? Отъ читателей или почитателей?.. Нѣтъ,—отъ артели... и чуть-ли не сыроваровъ даже... А вотъ и гробъ. Его тащутъ вспотѣвшіе люди безъ шапокъ и съ рыжими тоже вспотѣвшими воротниками, а другіе возлѣ мѣсятъ калошами грязь и хрипло поютъ Свя-атый Бо-ожé... Чу... гдѣ-то совсѣмъ близко свистнулъ поѣздъ... А мужики на баркахъ, положивъ ложки, встали и крестятся, и извозчики, стоя на козлахъ каретъ, тоже крестятся,—и въ шапкахъ у нихъ видны пропотѣвшіе красные платки.

---

22 года тому назадъ, все это было для меня чѣмъ-то въ родѣ сна или декораціи... Я, видите-ли, тогда проводилъ время еще на площади и каждую минуту готовъ былъ забыть, что нахожусь хотя и въ хвостѣ, но все-же передъ театральной кассой, откуда въ свое время и получу билетъ. Но теперь, когда порѣдѣло передо мной, а за то позади толпа такъ и кишитъ, да только вернуться-то туда я уже не могу,—теперь, когда незамѣтно для самого себя я продвинулся съ площади въ темноватый вестибюль театра, и тусклый день желто смотритъ на меня уже сквозь его пыльныя стекла,—когда временами, черезъ плечо сосѣда, я вижу даже самое окошечко кассы... О, теперь я отлично понимаю ту связь, которая разъ навсегда сцѣпила въ моей памяти похороны Тургенева съ его послѣдней повѣстью.

Тургеневъ написалъ Клару Миличъ въ Буживалѣ въ октябрѣ 1882 года, а меньше чѣмъ черезъ годъ послѣ этого ученый ботаникъ въ распушенныхъ сѣдинахъ говорилъ надъ его могилой рѣчь о давно погасшихъ звѣздахъ; и слова его падали старчески-медленно, а рядомъ также медленно падали съ дрожащихъ вѣтокъ желтые листья.

Вотъ и въ то утро, когда Тургеневъ дописывалъ свою Клару Миличъ,—въ окно, вѣрно, смотрѣла осень, южная, можетъ быть, золотая, но все-же осень, и притомъ послѣдняя,—и онъ это чувствовалъ.—Въ цвѣтахъ, но уже осужденная; еще обаятельная, но уже безъ зноя... Еще не смерть, но уже мечта, которая о ней знаетъ и которую она заститъ,—эта осень и была его послѣдней повѣстью: то сѣрой, то розовой, еще старательно-четкой, и въ мягкихъ, но уже застывающихъ контурахъ.

Съ Кларой Миличъ въ музыку Тургеневскаго творчества вошла, уже не надолго, новая и какая-то звенящая нота. Это была нота *физическаго страданія.* „Все мѣшается кругомъ—и среди крутящейся мглы Аратовъ видитъ Клару въ театральномъ костюмѣ: она подноситъ стклянку къ губамъ, слышатся отдаленныя браво! браво!—и чей-то грубый голосъ кричитъ Аратову на ухо: А ты думалъ, это все комедіей кончится? Нѣтъ, это трагедія, трагедія!“.

Вотъ, новый для Тургенева, реальный сонъ: уже не дѣйствительность, похожая на сонъ, какъ было раньше,—а сонъ, въ который пробивается дѣйствительность. Испытывали-ли вы когда-нибудь во снѣ это наступленіе лихорадки, когда она именно что-то кричитъ вамъ на ухо; когда крикъ этотъ болѣзненно пробѣгаетъ по вашему тѣлу, и вы переходите къ впечатлѣніямъ окружающаго подъ угрозу болѣзни, этой убѣдительнѣйшей изъ реальностей?

Или такое начало сна:

„Хорошо, теперь хорошо, а быть худу“... „Чудесныя красныя яблоки... синее гладкое озеро... лодочка золотая: угодно прокатиться?“ О, кто не зналъ васъ, сны заболѣванія, предвѣстники пароксизма?

А эти маленькія красныя розы? именно маленькія, потому что онѣ попадаютъ на прическу призрачной Клары съ миньятюры, или тѣ, другія, зовущія, мистически-прекрасныя, которыя таютъ съ тревогой сна, чтобы стать нелѣпѣйшимъ бантомъ на чепцѣ тети Платоши?..

Или: „и вотъ почудилось: кто-то шепчетъ ему на ухо... „Стукъ сердца, шелестъ крови“, подумалъ онъ. Кто-то говорилъ по-русски, торопливо, жалобно и невнятно“.

Эти новыя черточки Тургеневскаго реализма... кто-же ихъ внесъ въ „Клару Миличъ“? О, нѣтъ, это былъ не зоркій охотникъ, и не чуткій собесѣдникъ, и не разсказчикъ, которому иногда въ импровизированной смѣнѣ собственныхъ словъ открывается намекъ на запечатлѣнную сущность явленія или новая перспектива,— это былъ даже не одинокій холостякъ, перебирающій у камина желтую тетрадь, — ихъ внесъ въ повѣсть Тургенева больной, который уже свыкся со своей безсмѣнной болью, и если и не можетъ переносить этого ужаса, какъ героиня „Живыхъ мощей“, чуть-что не съ благодарностью,—зато способенъ оживить ихъ интересомъ художника, а порой даже юморомъ терпѣливой старости.

„Еще немного“,—пишетъ Тургеневъ,—„и я даже самъ не буду желать выходить изъ этой неподвижности, которая не мѣшаетъ мнѣ ни работать, ни двигаться“.

„Но, повторяю, я нисколько не унываю. Пока я не отказался отъ всякой надежды, было хуже, а теперь ничего. Мнѣ 64 года, пожилъ въ свое удовольствіе, а

теперь надо и честь знать. И работать теперь могу,— именно съ тѣхъ поръ, какъ я бросилъ всякія думы о будущемъ".

Вы скажете, можетъ быть, что застылость контуровъ повѣсти подсказана мнѣ именно этимъ письмомъ... Вы скажете, что, наоборотъ, дѣйствіе въ „Кларѣ Миличъ" движется, что темная страсть Аратова наростаетъ, что здѣсь цѣлая трагедія, потому что Аратовъ борется, передъ тѣмъ, какъ онъ гибнетъ. О, нѣтъ это одинъ миражъ. Ростетъ не страсть, а недугъ; если-же развивается драма, то развѣ та единственная, которую можно понять, не отрываясь отъ подушки, и пережить, не шевелясь отъ боли—драма умиранія. Самое дѣйствіе повѣсти какъ-то неохотно удаляется отъ комнатъ Аратовскаго дома, гдѣ неслышными шагами, какъ тѣнь, движется только тетя Платоша, одѣтая въ сѣрое платье и сѣрую шаль. Вы думаете, можетъ быть, что Тургеневъ хотѣлъ изобразить намъ въ этомъ домѣ и въ этой жизни что-нибудь таинственное, какъ любилъ онъ дѣлать это раньше... Ничуть! Аратовъ писалъ только прозой, да и вообще едва-ли онъ много писалъ. Въ домѣ любили только провѣрку, знаніе, достиженіе. Самая жизнь привыкла сливаться тамъ съ движеніемъ часовой стрѣлки,—молча, безъ отдыха, но и безъ волненія, можетъ быть, и безъ цѣли также... Отецъ Аратова былъ „инсектонаблюдатель", кропотливый изслѣдователь, которому лишь робкое уклоненіе отъ общества создало славу чернокнижника, и который умеръ съ тѣмъ-же звукомъ удивленія на губахъ, съ какимъ неизмѣнно относился и къ жизни. Самъ Яковъ Аратовъ стыдился своихъ призраковъ еще больше, кажется, чѣмъ мечтаній, и занимался самымъ прозаичнымъ дѣломъ въ мірѣ,—живописью для фотографическихъ цѣлей. Но чѣмъ-же жилъ Аратовъ? Онъ жилъ работой и еще боязнью казаться... Его чистота? Но, рождаясь изъ бѣд-

наго воображенія и холодной крови, эта чистота едва-ли дорого ему стоила. Можетъ быть, чувствомъ красоты?.. Т. е. Гюльнарами кипсека. Но вѣдь чувство красоты въ его годы это больше всего желаніе обладать,—а у Аратова оно какъ-то сразу-же застыло въ сужденіе, въ оцѣнку,—въ эстетическій вкусъ. Все, что волнуетъ, стало для него нечисто или безпорядочно,—нѣтъ, не надо, прочь эту красоту!.. липоваго чаю что-ли выпить?.. Призраки?.. Но Аратовъ ихъ разоблачаетъ, онъ вышучиваетъ ихъ,—онъ даже готовъ омерзить себѣ все, что несогласно съ дѣйствительностью, все, что манитъ и обѣщаетъ счастье... Щекочущее сожалѣніе? Слезы?.. О, нѣтъ, только не слезы... Онъ боится слезъ... боится не какъ сибаритъ, и не какъ спартанецъ,—а какъ чертежникъ, изъ опасенія закапать картонъ... Аратову только 25 лѣтъ, но если онъ былъ когда-нибудь молодъ, такъ это было развѣ 40 лѣтъ тому назадъ. Аратовъ даже окруженъ анахронизмами. Авторъ „Нови“ даетъ ему въ друзья Купфера. Съ виду это такой живой и восторженный юноша,—а на дѣлѣ, вѣдь, это-же тѣнь, это—студентъ 40-хъ годовъ, котораго забыли похоронить... Послушайте, онъ бредитъ Віардо и Рашелью... Да его хоть сейчасъ въ кружокъ къ Рудину, этого Купфера. И что-же общаго у него съ концомъ 70-хъ годовъ, когда заставилъ его жить Тургеневъ. Неужто Купферъ читалъ брошюру Драгоманова и переживалъ вмѣстѣ съ нами „четыре дня“ Гаршина? Неужто это для него тонкая улыбка Глѣба Успенскаго такъ скорбно освѣтила весь романтизмъ *старыхъ* народниковъ?.. Самъ Аратовъ такъ и остался жить въ той-же комнатѣ, гдѣ умеръ его отецъ; онъ даже спитъ на той-же самой кровати, откуда отца переложили на столъ. А что онъ читаетъ въ 1878 году? Сенъ-Ренанскія тайны Вальтеръ-Скотта, и бредитъ стихами Красова, котораго 40-ые годы и то застали немолодымъ. А его англійскій кипсекъ?

Да вѣдь это-же кипсекъ 20-хъ годовъ. Бредить Гюльнарами и Медорами, когда насъ, тогдашнихъ студентовъ, отравили уже и Эдгаръ Поэ и его французскій переводчикъ... Металлическіе порошки Парацельса сдѣлали, однако, свое дѣло, они создали чуткость и боязнь жизни въ этомъ хрупкомъ тѣлѣ, до котораго жизнь смѣла касаться только руками тети Платоши, мягкими какъ вата. Въ Аратовѣ расположился старый больной Тургеневъ, который инстинктивно боится наплыва жизни; боится, чтобы она своимъ солнцемъ и гамомъ не потребовала отъ него движеній; больной, который рѣшилъ ни на что болѣе не надѣяться и ничего не любить — лишь-бы можно было работать. Послѣднія силы Аратова-Тургенева уходятъ на разрушеніе иллюзій, чтобы существованіе стало болѣе сѣрымъ, менѣе замѣтнымъ, а, главное, проходило медленнѣе. Обстоятельства, сопровождавшія смерть Клары, сначала произвели на Аратова потрясающее впечатлѣніе... но потомъ эта игра „съ ядомъ внутри", какъ выразился Купферъ, показалась ему какой-то уродливой фразой, бравировкой, и онъ уже старался не думать объ этомъ, боясь возбудить въ себѣ чувство, похожее на отвращеніе. Но это отвращеніе и боязнь почувствовать отвращеніе едва-ли принадлежатъ Аратову: по-моему, это—горькій вкусъ болѣзни во рту у Тургенева, это его утомленный умъ, который не хочетъ болѣе тѣшить себя романтизмомъ, потому что сквозь его театральную мантію не можетъ не видѣть тѣла, обреченнаго разлагающей его животной мукѣ.

Если искать параллелей, то Яковъ Аратовъ представляется мнѣ чѣмъ-то вродѣ Фауста, только забывшаго помолодѣть: онъ испугался чорта больше даже, чѣмъ яда, и убѣжалъ къ тетѣ Платошѣ играть съ нею

въ ея жарко-натопленной горенкѣ въ свои козыри, но не сообразилъ при этомъ, что соблазнитель, все равно, когда ему вздумается, утащитъ его крючьями; покуда-же иронія Мефистофеля придала старой душѣ Аратова-Фауста невинность швабскаго поэта, а ея оболочкѣ тонкіе льняные волосы и нѣжныя мелкія черты, какъ у дѣвицы. Или, можетъ быть, Аратовъ не Фаустъ, а Ипполитъ, безъ Артемиды, Ипполитъ не герой, а только жертва, и даже не та искупительная жертва, которую жгутъ на кострѣ, чтобы ея дыму—душѣ улыбались боги а та, которая попадаетъ въ огонь случайно, или скорѣй, инстинктивно, втянутая туда неотразимымъ блескомъ огня и сгораетъ дотла на кострѣ неугодною богамъ и ненужною даже самому огню. Или, наконецъ, Аратовъ это — Ромео, которому Джульета передала въ поцѣлуѣ моровую язву... Тургеневъ хотѣлъ увѣрить насъ, что Аратовъ боролся *съ любовью*, и что эта любовь въ концѣ концовъ его одолѣла и заставила себя испытать. Но что-то мѣшаетъ намъ ему повѣрить. Нѣтъ, эта не та сладкая мука, которая только похожа на болѣзнь, и отъ которой излѣчиваютъ поцѣлуи, это не та болѣзнь, которая прививается юношѣ, какъ оспа ребенку, не та, которую Платонъ заставлялъ струиться съ прекрасныхъ плечъ юноши и изъ его глазъ въ раненое ими сердце,—а та, которая въ сырой вечеръ подкарауливаетъ старость, съ распухшими ногами и въ бархатныхъ сапогахъ, и любитъ вмѣстѣ съ нею часами смотрѣть на цвѣты обоевъ и клѣтки байковаго одѣяла.

Аратовъ выноситъ рядъ опустошеній въ душѣ и кончается. Именно кончается. Смерти нѣтъ. Не такъ нѣтъ смерти, какъ для Толстовскаго Ивана Ильича, а нѣтъ потому, что на нее не хочетъ смотрѣть Тургеневъ... Въ рукѣ Аратова оказалось зажатой прядка черныхъ волосъ... но былъ-ли то залогъ безсмертія, или чья-то насмѣшка, мистификація?.. Какъ знать? Я не думаю,

чтобы Тургеневъ, несмотря на свою склонность къ мистицизму даже, вѣрилъ въ безсмертіе, — очень ужъ онъ старался въ немъ увѣрять другихъ, не себя-ли? „Смерть, гдѣ жало твое?"... „И мертвые будутъ жить"... „Любовь сильнѣе смерти"... Вотъ онъ—тотъ наборъ колесиковъ отъ карманныхъ часовъ... А самихъ-то часовъ, т. е. жизни, все равно не вернешь... Недугъ намѣтилъ жертву и взялъ ее... это несомнѣнно. А съ безсмертною-то любовью какъ-же быть? Или она не нужна? Нужна-то нужна, но не болѣе, чѣмъ аккуратному ученику возможность улечься спать спокойно въ увѣренности, что задача рѣшена имъ правильно... Да, отвѣтъ тотъ же, что въ „Евтушевскомъ": 24 аршина сукна... И только.

Было время, когда, читая Клару Миличъ, я слышалъ музыку... Но игрушка сломана, и я не замѣтилъ даже, когда это произошло. Вотъ валикъ, вотъ молоточекъ... шпеньки... вотъ и ящикъ... Только я не съумѣю ихъ сложить... да и не зачѣмъ, все равно,—старой музыки не услышишь: слухъ не тотъ... Мы видѣли сейчасъ, что дѣлало Аратова живымъ и реальнымъ. Аратовъ—это наше измѣнившееся Я, измѣнившееся, но отъ меня все-же неотдѣлимое, и которому въ сущности, ничего не нужно кромѣ его: тикъ-такъ, тикъ-такъ... только бы подольше. А Клара? Въ ней тоже мое Я, но здѣсь уже не реализмъ настоящаго, т. е. жизни, сдѣлавшей свое дѣло, а несомнѣнность *жизни, которая была*, но въ сопоставленіи съ настоящимъ кажется призракомъ. Въ дѣйствіи Клары почти нѣтъ: она только скользитъ по разсказу, точно китайская тѣнь по экрану. Если Аратовъ весь будни, весь скука фотографіи, и даже отъ пальцевъ его пахнетъ іодомъ, — Клара ни разу не является намъ будничной. Она поетъ... она любитъ... она убиваетъ себя отъ любви, хотя и боится смерти... у Клары маленькія красныя розы въ волосахъ, и коса, которая змѣею обвиваетъ ей руку... у нея даже слезы большія и свѣтлыя...

О Кларѣ говорятъ съ обожаніемъ, она и снится только прекрасной, и она желанна даже, когда приноситъ смерть. И при всемъ томъ Клара несомнѣнно была... Можно сомнѣваться въ томъ, что есть, — но какъ уничтожить сознаніемъ то, что оставило слѣдъ въ сердцѣ... Передо мной—портретъ Клары Миличъ, развѣ что чуть постарше Тургеневской. Онъ снятъ въ Кіевѣ, и на немъ изображена дѣвушка сильнаго сложенія съ покатыми плечами, которыя стянуты въ атласъ, кажется, бѣлый и, повидимому, опернаго костюма. Жалко, что закрыты ея волосы, но поставъ головы на тонкой и царственной шеѣ заставляетъ думать, что это именно они нѣсколько оттягиваютъ назадъ голову. Фантастическая эгретка въ видѣ птицы спускается на ея низкій лобъ, такой-же неподвижный и „каменный", какъ у Тургеневской героини. Брови черныя и почти сросшіеся прямой линіей идутъ надъ небольшими, какъ и у Клары глазами, и я не видѣлъ глазъ чернѣе,—не желтѣе, какъ на испанскихъ портретахъ, а именно чернѣе,—это глаза зрачки, трагическіе и самоосужденные. Они небольшіе эти глаза, потому что точно вобраны внутрь сосредоточеннымъ и страстнымъ желаніемъ, и упрямая воля кажется сблизила ихъ лучи. Тонкія губы портрета вырѣзаны смѣло и красиво, овалъ лица не то еврейскій, не то цыганскій, и самое лицо также задумчиво и почти сурово,— все, какъ у Тургеневской Клары. Актриса, изображенная на моемъ портретѣ, носила тоже поэтическое имя— Евлалія. Она сначала пѣла, потомъ перешла на драматическое амплуа,—и въ тоскѣ любовнаго разочарованія, еще молодой, приняла фосфоръ въ Харьковскомъ театрѣ послѣ перваго акта Василисы Мелентьевой. Это было въ 1881-мъ году, т. е. раньше появленія въ свѣтъ Тургеневской повѣсти.

То, что мы такъ неточно называемъ поэтическимъ образомъ, даетъ намъ въ Кларѣ различить три психо-

логическихъ момента, слитыхъ обманчивой цѣльностью разсказа о жизни. Первый моментъ это что-то вродѣ ощущенія, по крайней мѣрѣ въ немъ преобладаетъ ощущеніе; тоскливое, оно похоже на тотъ образъ, который Аратовъ увидѣлъ въ стереоскопѣ: „Онъ такъ и вздрогнулъ, когда увидалъ сквозь стекло фигуру Клары, получившую подобіе тѣлесности. Но фигура эта была сѣрая, словно запыленная... и къ тому же глаза все смотрѣли въ сторону, все какъ будто отворачивались. Онъ сталъ долго, долго глядѣть на нихъ, какъ бы ожидая, что вотъ они направятся въ его сторону... онъ даже нарочно прищуривался... но глаза оставались неподвижными, и вся фигура принимала видъ какой-то куклы". Тоскливый осадокъ жизни, въ которой было столько неосуществившихся возможностей, столько непонятыхъ и брошенныхъ задачъ, легкомысленно забытыхъ обѣщаній, не замѣченныхъ движеній перламутроваго вѣера около розовыхъ губъ,—вотъ первый абрисъ Клары. Поистинѣ человѣкъ — неблагодарнѣйшая изъ тварей... Чѣмъ полнѣе наливаютъ ему кубокъ, тѣмъ горячѣе будетъ онъ вѣрить, что тамъ была лишь одна капля, и та испарилась, едва успѣвъ освѣжить ему губы. Надо быть заправскимъ неудачникомъ, чтобы рано утомиться жизнью и сказать себѣ, — не другимъ, а именно себѣ, тихо сказать: довольно. Тургеневъ провелъ счастливую жизнь — какъ Гете, онъ былъ и красивъ, и геніаленъ, и любимъ, и самъ умѣлъ любить,— и все же на 65-мъ году жизни онъ создалъ Клару Миличъ, т. е. воспроизвелъ ощущеніе непознаннаго, только манившаго, и такъ дерзко отвергнутаго; Тургеневъ былъ счастливъ, — тѣмъ тоскливѣе должна была быть фотографія Клары въ стереоскопѣ. *Второй* моментъ образа Клары — это *желаніе*. Аратовъ это — Я, но я не хочу быть собою, быть старымъ, страдающимъ, неподвижнымъ и безпомощнымъ, котораго можно взять, но

который самъ никого уже не покоритъ и ничего не создастъ. И вотъ Клара Миличъ должна была не только полнымъ, но и жгучимъ отрицаніемъ Аратова, желаніемъ и невозможностью не быть Аратовымъ — отсюда и эти черные глаза и трагизмъ, для котораго нѣтъ будней, и эта смерть, чтобы не познать будней и не видѣть пальцевъ Аратова, окрашенныхъ іодомъ; оттуда и эти свѣтлыя, большія слезы, и это полюблю—возьму, и черные усики на верхней губѣ. И она-же эта страстно отрицающая Аратовщину дѣвушка, она, смертельно оскорбленная Клара, осуждена любить Аратова, — мало этого, для нея на свѣтѣ не должно быть ничего, кромѣ Аратова. Да и куда же, скажите, можетъ уйти желаніе отъ сердца, пускай больного, пускай холодѣющаго, отъ этого изголовья, такого скучнаго, такого всѣми оставленнаго? Для желанія Аратовъ остается центромъ, душой міра—закройся эти глаза, перестань биться эти вены, и гдѣ же будутъ тогда и цвѣты, и звѣзды, кому нужны будутъ и Богъ, и красота?.. *Третій* моментъ того ускользающаго цѣлаго, которое существуетъ для насъ м. б. только благодаря имени, это символъ, *идея*. Клара, какъ символъ это—трагизмъ красоты, которая хочетъ жизни и ждетъ воплощенія. Вся жизнь Кати Миловидовой была сплошной безсмыслицей и именно въ этомъ заключался ея трагизмъ. Натура пылкая и даровитая, душа сотканная изъ противорѣчій, что составляетъ удѣлъ лишь избранныхъ душъ, — Катя родилась отъ союза иконописца-чиновника и сонливой бабы. Тургеневъ далъ намъ образъ Аратова въ анализированномъ, я бы сказалъ даже препарированномъ видѣ: вотъ черты, которыя Аратовъ унаслѣдовалъ отъ отца, вотъ и другія, полученныя имъ отъ матери, а вотъ эти идутъ отъ предковъ; самое имя—Яковъ дано было ему не даромъ, а въ честь Брюса... А кстати, не потому ли послѣдній герой Тур-

генева былъ названъ Яковомъ, что Тургеневъ особенно любилъ это имя (вспомните Яшку Турка, Якова Пасынкова и др.) и гордился своимъ отдаленнымъ предкомъ—Яковомъ Тургеневымъ? вотъ оно, молъ, когда еще мы, Тургеневы, были западниками и брили бороды предкамъ славянофиловъ... Но, разъяснивъ намъ Аратова дарвинистически, Тургеневъ какъ-бы нарочно оставилъ Клару феноменомъ, парадоксомъ. „И откуда у тебя этотъ чертенокъ черномазый?“ Этотъ вопросъ г. Миловидова остался безъ отвѣта... Но будемъ развивать далѣе эту цѣпь нелѣпостей. Кларинъ женихъ—гостинодворскій херувимъ, да еще влюбленный. Клара въ домѣ старой содержанки, Клара подъ крылышкомъ у набѣленной княгини, Клара на провинціальныхъ подмосткахъ и съ купеческимъ подношеніемъ—золотой чернильницей въ рукахъ... Клара стучится въ дверь дома, гдѣ, она въ этомъ увѣрена,—ее давно ждутъ, п. ч. тамъ и только тамъ для нея все... Ей, наконецъ, отпираютъ,—но лишь холодомъ и плесенью пахнуло на нее оттуда... Человѣкъ въ окнѣ? его не было... И вотъ Катя Миловидова умираетъ. И только переставъ быть жизнью, только обратившись снова въ призракъ, въ возможность,—она покоряетъ, наконецъ, сердце Аратова,—но сердце было восковое и скоро растаяло. Оно боялось красоты въ жизни и тѣмъ болѣе не вынесло, красоты-идеи, красоты-силы... И вотъ еще разъ уходитъ отъ людей Красота, невоплощенная и нелюбимая. Уходя, она не увѣряетъ насъ въ нашемъ безсмертіи, да и зачѣмъ оно ей самой, ей, которая любитъ только солнце, облака и звѣзды. Но когда она уходитъ, то послѣ нея остается въ воздухѣ тонкій ароматъ, грудь расширяется, и хочется сказать: да, стоитъ жить, и даже страдать, если этимъ покупается возможность дышать с Клаф. Миловидовой

—•—

Три соціальныхъ драмы.

ГОРЬКАЯ СУДЬБИНА.

ВЛАСТЬ ТЬМЫ.

НА ДНѢ.

Три соціальныхъ драмы.

ГОРЬКАЯ СУДЬБИНА.

ВЛАСТЬ ТЬМЫ.

НА ДНѢ.

Горькая судьбина.

Исторія новой русской драмы, если можно говорить объ исторіи русской драмы вообще, открывается произведеніемъ, которому суждено было и въ свое время, да и теперь, стоять совершенно особнякомъ.

Это „Горькая судьбина“ Писемскаго. Пьеса до крайности проста по своему сюжету и кажется чрезвычайно ясной по драматической концепціи. Это—уголовная драма. Лѣтъ 15 тому назадъ была выдана на свѣтъ даже та дѣйствительная исторія, которая послужила Писемскому матеріаломъ для его драмы.

Крестьянинъ-питерщикъ—Ананій Яковлевъ идетъ въ острогъ за то, что убилъ ребенка, прижитаго его женой отъ помѣщика. Дѣйствіе начинается съ того, что въ домѣ Ананія Яковлева мать его жены съ гостьей—одной изъ деревенскихъ вѣстовщицъ, ожидаетъ пріѣзда изъ Петербурга хозяина, котораго отправилась встрѣчать жена. Повидимому, Ананій Яковлевъ провелъ въ Петербургѣ нѣсколько лѣтъ, но связи съ домомъ не порывалъ, и, торгуя въ столицѣ разносомъ, все время заботился о благосостояніи дома и своей бездѣтной жены, которая значительно моложе его. Но въ теченіе послѣдняго года жена его Лизавета спуталась съ бариномъ и теперь кормитъ 1½ мѣсячнаго ребенка.

Въ сценѣ ожиданія чувствуется что-то напряжен-

ное: вѣдь мужъ ничего еще не знаетъ о приращеніи своей семьи. Вотъ, наконецъ, пріѣзжаютъ и хозяинъ съ хозяйкою. Ихъ везетъ односельчанинъ, Никонъ, съ кругу спившійся мужиченко, когда-то питерскій маляръ, а теперь только бахвалъ и недобрый. На первой-же трапезѣ Никонъ, разобидѣвшись на питерскаго купца, который, какъ ему кажется, своими разсказами долженъ поколебать его, Никона, авторитетъ бывалаго человѣка и питерщика, разбалтываетъ Ананію тяжелую тайну его семьи; гости уходятъ, а Ананій, удаливши мать Лизаветы—Матрену, вступаетъ съ женой въ тяжкое для него и жуткое для нея объясненіе. Лизавета не думаетъ защищаться, но не ея смиренство, а лишь желаніе Ананія Яковлева кое-какъ сберечь свой домъ, семью и личное достоинство, заставляютъ питерскаго купца покуда скрѣпить сердце: ему становится противна Лизавета, но онъ готовъ покрыть дѣло, лишь-бы не играть въ глазахъ односельчанъ роли обманутаго мужа и жертвы. На этомъ кончается первое дѣйствіе.

Второе происходитъ въ барскихъ покояхъ. Баринъ, любовникъ Лизаветы, молодой еще человѣкъ, натура слабая и избалованная жизнью, переживаетъ тяжелые дни. Лизавету онъ по своему крѣпко любитъ; больно чувствуетъ онъ и всю фальшивость своего положенія по отношенію къ Лизаветѣ и ея мужу, его-же крѣпостнымъ людямъ. Не будучи плантаторомъ для своихъ крѣпостныхъ, онъ въ то-же время до мозга костей баринъ, существо безпомощное, безвольное и близорукое. Старый бурмистръ, а можетъ быть и пропоица Никонъ, устраивали ему его амурныя дѣла; тотъ-же дошлый Калистратъ долженъ теперь устроить его дѣло съ Ананіемъ, спасти его любовницу и ребенка отъ деспотизма человѣка, власть котораго надъ этими самыми близкими для Чеглова существами рисуется фантазіи малодушнаго помѣщика въ самыхъ ужасныхъ краскахъ.

Второе дѣйствіе состоитъ изъ ряда сценъ, гдѣ помѣщикъ обрисовывается сначала по отношенію къ своему зятю—Золотилову, грубому жуиру, какой-то смѣси Скотинина съ Калломейцевымъ, потомъ по отношенію къ пройдохѣ Калистрату, забравшему надъ Чегловымъ полную власть, потомъ по отношенію,—къ горячо-любящей его Лизаветѣ, въ которой чувствуется что-то материнское, когда она говоритъ со своимъ вторымъ мужемъ, и, наконецъ, по отношенію къ „ривалю", (слово Золотилова) его, Ананію, котораго онъ донимаетъ своими безтактными предложеніями и дикой смѣсью великодушія съ грубымъ барствомъ: съ головой выдавая своего соперника его давнишнему недоброжелателю бурмистру, Чегловъ наивно думаетъ, что онъ можетъ разрѣшить этимъ трудный узелъ между двумя жизнью спутанными существованіями. Впрочемъ, молодой помѣщикъ нисколько не рисуется; онъ страдаетъ отъ сознанія своей глубокой безпомощности, и самъ первый чувствуетъ всю обидную нелѣпость предлагаемыхъ имъ Ананію денегъ и поединка. Между тѣмъ Ананій Яковлевъ разжегъ бурмистра напоминаніемъ о какихъ-то старыхъ его грѣшкахъ передъ бариномъ при межеваніи: ничего не выигравъ этимъ въ глазахъ Чеглова, для котораго вопросъ о деньгахъ совершенно безразличенъ, Ананій внесъ своей ссорой съ бурмистромъ рѣзкое осложненіе въ свою собственную драму. Бурмистръ постарается его съѣсть. Къ инстинкту холопской угодливости присоединяется вопросъ внутренней политики.

Въ Ананіи Яковлевѣ будетъ отнынѣ преслѣдоваться не только гордый питерщикъ и грубіянъ, который досаждаетъ своимъ упрямствомъ барину, холеному дитяткѣ дворни, но и горланъ, вредный на сельскомъ сходѣ авторитету бурмистра. Видно, что два дня, прошедшіе между первымъ и вторымъ дѣйствіемъ, не прошли даромъ и для Ананія. Ему было трудно крѣ-

пить сердце; Лизавета не спала двѣ ночи, она испугана предчувствіями, она сознаетъ, что дѣло далеко не кончилось.

Безтолковщина объясненій съ бариномъ, Золотиловымъ и бурмистромъ оставляетъ и въ Ананіи убѣжденіе, что дѣла уже нельзя прикрыть молчаніемъ и заглушить захлопнутыми въ избу дверями: хотя онъ и вѣритъ что „наша земля не безсудная", и что есть узда на людей, которые не даютъ ему укрѣпить союзъ, благословленный церковью,—но призракъ грозной барской власти, возможность быть разлученнымъ съ женой силою интриги, наушничества и безмолвнаго раболѣпства его-же братіи, наполнаетъ его сердце мрачными предчувствіями: Лизавету—существо пассивное—эти предчувствія придавили, Ананія—здороваго, крѣпкаго мужика—они, напротивъ, готовятъ къ борьбѣ и протесту.

Третье дѣйствіе открывается въ той-же избѣ, гдѣ происходило первое. На сценѣ стоятъ тѣ-же старухи, Матрена и Спиридоньевна. Предметъ ихъ бесѣды теперь—вѣсти о томъ, какъ Ананій довелъ до болѣзни барина. Между тѣмъ, отъ священника возвращается и самъ Ананій. Онъ все еще надѣется спасти свое честное имя и остатки разбитаго очага; онъ увезетъ Лизавету съ собою въ Петербургъ. Паспорта не дадутъ,—такъ какъ-нибудь и безъ этого устроятся, есть-же управа и на ихъ лиходѣевъ. Старуха Матрена, искренно или нѣтъ, но съ горячностью, можетъ быть, даже излишней, стоитъ на сторонѣ зятя: она слишкомъ помнитъ прошлую бѣдность и тяжело чувствуетъ нытье въ старыхъ костяхъ, отвыкшихъ отъ работы. Но ни Ананій, ни Матрена, ни уговоры, ни проклятія не могутъ тронуть Лизаветы: въ горькую чашу Ананія прибавляются лишь новыя капли словами его жены, что она шла за него съ отвращеніемъ, и что, когда онъ везъ ее въ церковь, то воспользовался лишь безпомощнымъ ихъ сиротствомъ.

Лизавета во что-бы то ни стало порѣшила уйти отъ мужа, она боится и за себя и за ребенка, ей жалко и обидно и за барина, котораго она любитъ; онъ вѣдь для нея теперь не только настоящій мужъ, но и отецъ ея ребенка.

Между тѣмъ въ избу къ Ананію нахлынула во главѣ съ бурмистромъ цѣлая толпа его подневольныхъ пособниковъ; они должны защитить барина отъ питерскаго буяна и смутьяна; Калистратъ рѣшился загородить свое холеное дитятко отъ грубаго мужлана. Послѣ дикой и безобразной сцены, во время которой Лизавету хотятъ отобрать отъ Ананія, и она сама требуетъ у мірянъ, чтобы ее вели къ барину, Ананій убиваетъ ребенка, и, высадивъ раму въ горенкѣ жены, гдѣ это происходило за сценой, убѣгаетъ.

Четвертое и послѣднее дѣйствіе происходитъ въ залѣ дома Чеглова. Прошла недѣля, Ананія все не найдутъ. Баринъ затворился во внутреннихъ комнатахъ, онъ боленъ. Между тѣмъ въ залѣ дома и на селѣ хозяйничаетъ губернаторскій чиновникъ, и раскинули свои сѣти исправникъ со стряпчимъ. Эти послѣдніе, привычные для бурмистра чины, цинично имъ подкупаемые, склоняются уже къ тому, чтобы предать дѣло на волю Божію, но чиновникъ Шпрингель честолюбивый и очень глупый франтъ хочетъ доѣхать помѣстнаго дворянина и показать передъ начальствомъ свои слѣдовательскія способности. Начинаются безтолковыя и тяжкія сцены допроса, женщины плачутъ, дрожатъ, млѣютъ отъ ужаса, Никонъ совершенно пьяный несетъ какую-то затѣйливую чушь, дворянинъ Золотиловъ пикируется съ губернаторскимъ чиновникомъ. Вдругъ, какъ deus ex machina, является самъ преступникъ, изстрадавшійся, но съ твердымъ рѣшеніемъ предаться въ руки правосудія и наказаніемъ сколько-нибудь искупить томящую его вину.

Чиновникъ внѣ себя, потому что сознаніе Ананія разрушаетъ его планы о выставленіи помѣщика къ позорному столбу.

Ананій настаиваетъ на томъ, что онъ совершилъ преступленіе въ азартѣ, потому что привыкъ давать себѣ слишкомъ много воли; напрасно Шпрингель бранитъ его дуракомъ, который самъ лѣзетъ подъ кнутъ, когда могъ-бы отдѣлаться церковнымъ покаяніемъ— Ананій не боится наказанія, твердо вѣря въ его искупительную силу.

У чиновника остается еще козырь: Ананія подкупили, чтобы онъ молчалъ о кровной обидѣ, нанесенной ему бариномъ. Но преступникъ выкладываетъ передъ присутствіемъ все, что онъ имѣетъ: 500 рублей, и проситъ, чтобы ихъ отдали священнику: „пусть распорядится этимъ его сбереженіемъ, какъ ему угодно, младенца-ли на нихъ поминать, въ церковь-ли, или семейству“.

Чиновникъ видитъ, что попался въ просакъ, набрасывается въ раздраженіи на бурмистра, а тутъ еще предводитель Золотиловъ ставитъ ему на видъ попытку застращать обвиняемаго, онъ машетъ на все рукою и уѣзжаетъ, приказавъ отправить Ананія въ острогъ. Драма оканчивается единственной по своей простотѣ и неповторяемой по сдержанности художественнаго изображенія сценой прощанія Ананія съ православными, среди которыхъ его жена является уже только однимъ изъ ближнихъ. Старухи, которыя въ началѣ драмы величали приходящаго хлѣбомъ-солью, теперь провожаютъ его воемъ: „уѣзжаетъ нашъ батюшка, отходитъ наше красное солнышко!“

Писемскій самъ назвалъ свою пьесу трагедіей, и я думаю, что дѣйствительно „Горькая судьбина“ заслуживаетъ этого теперь уже нѣсколько устарѣлаго названія: она совершенно чужда комическихъ элементовъ и

оставляетъ въ насъ впечатлѣніе глубокой безотрадности. Но трагедія эта совершенно особенная; я не знаю пьесы въ русскомъ репертуарѣ, которая-бы была въ такой степени чужда мелодрамы. Даже во „Власти тьмы“ есть игра на нервахъ. Я уже не говорю о феерично сти современной драмы настроеній съ ея мелькающими въ окнахъ свѣчами, завываніями вѣтра въ трубѣ, кашляющими и умирающими на сценѣ.

Ничего подобнаго нѣтъ въ „Горькой судьбинѣ“. Ея трагизмъ цѣликомъ зависитъ отъ ужаса неприкрашенной дѣйствительности. Въ текстѣ драмы не выступаютъ какіе-либо особо эффектные моменты, не оттѣняются финалы дѣйствій бьющими по нервамъ словами, какъ дѣлалъ это Чеховъ въ своемъ „Ивановѣ“, или въ родѣ того, какъ любили дѣлать это еще французскіе романтики половины прошлаго вѣка. Дѣйствіе „Горькой судьбины“ развивается свободно и просто, а жизнь привносится въ драму со всей ея пестротой и даже нескладностью. Стоитъ вспомнить только послѣднія сцены третьяго дѣйствія, гдѣ бурмистръ приводитъ въ домъ къ Ананію Яковлеву представителей деревенскаго міра: при этомъ мы совершенно не усматриваемъ однако въ авторѣ желанія грубой нескладной сценой сходки, перенесенной съ улицы въ грозовую атмосферу дома Яковлевыхъ, оттѣнить ушедшую внутрь мучительную борьбу будущаго убійцы. Я постараюсь дать ниже подробный разборъ замѣчательной сцены съ подневольными судьями Ананія Яковлева. Покуда будетъ достаточно упомянуть, что трагикъ остался вѣренъ себѣ и въ ней, ничего не шаржируя и не пользуясь жизненностью своей обстановки для эффектныхъ антитезъ или мелодраматическаго щекотанія нервовъ.—Такова первая особенность „Горькой судьбины“, какъ трагедіи.

А вотъ и вторая: она совершенно чужда идеализаціи дѣйствующихъ лицъ. Одинъ изъ критиковъ „Горькой

судьбины“ нашелъ, что въ ней все хорошіе люди, но я думаю, что это слово „хорошіе“ можно принять развѣ въ смыслѣ „невиновные“, или даже, если хотите, „невмѣняемые люди“: даже за этимъ задѣльнымъ мужиченкой Никономъ, пропащимъ пьяницей и бахваломъ, чувствуется какая-то пережитая имъ драма: способный человѣкъ, питерщикъ, хорошій мастеровой, онъ обратился, благодаря какимъ-то поворотамъ судьбы, въ „бывшаго человѣка“. Чаднымъ воспоминаніемъ осѣло въ немъ прошлое, и его безпутное хвастовство наполняетъ намъ душу какимъ-то смутнымъ чувствомъ, въ которомъ больше ужаса, чѣмъ чего бы-то-ни-было другого.

Смѣшно воображать себѣ Ананія Яковлева какимъ-то русскимъ богатыремъ, человѣкомъ долга; еще страннѣе-бы было, пожалуй, видѣть въ немъ тирана, который измучилъ-бы ревнивыми попреками Лизавету, если-бы ему удалось увезти ее въ Петербургъ: такимъ кажется онъ женѣ, въ сущности довольно взбалмошной бабенкѣ, да барину, поклоннику Жоржъ-Зандъ, который предлагаетъ ему пару пистолетовъ на выборъ. Ананій Яковлевъ прежде всего человѣкъ порядка, съ характеромъ, правда, „своеобышный“ какъ называетъ его Матрена. Онъ женился на Лизаветѣ, взявъ ее изъ нищей семьи, не для того, чтобы тиранствовать надъ нею,—для этого въ немъ слишкомъ мало фантазіи и сладострастнаго надрыва.

Достоевскому, который изображалъ приживальщиковъ Опискиныхъ и запойныхъ чиновниковъ Млекопитаевыхъ, было-бы рѣшительно нечего дѣлать со степеннымъ и разсудительнымъ Ананіемъ Яковлевымъ. Писемскій заставилъ своего героя быть разносчикомъ, а не мастеровымъ; это очень тонкій штрихъ въ портретѣ мужа Лизаветы. Въ жизни способнаго мастерового есть элементъ самосовершенствованія; онъ человѣкъ, въ которомъ могутъ нуждаться за его искусство и сметли-

вость, объ этомъ спутанно, но одушевленно говоритъ Никонъ въ сценѣ перваго дѣйствія. Разносчикъ, наоборотъ, долженъ брать не способностями, а умѣньемъ поладить, аккуратностью, расчетливостью; у него нѣтъ импульса для самосовершенствованія, вся его энергія уходитъ на процессъ накопленія. За то разносчикъ, вообще торговецъ, скорѣе явится человѣкомъ положительнымъ, семейственнымъ. Въ самой рѣчи Ананія Яковлева чувствуется и нѣкоторая книжность; видимо, что это человѣкъ, который въ свободныя минуты не шатался по трактирамъ, и не набирался словечекъ столичнаго пролетаріата и „бывшихъ людей", а сидѣлъ у себя гдѣ-нибудь за досчатой переборкой мезонинчика на Лиговкѣ или Ямской и читалъ закапанную воскомъ книгу, взятую отъ какого-нибудь старообрядца въ мѣдныхъ очкахъ.

Но Ананій Яковлевъ вовсе не какой-нибудь ханжа, церковникъ, который-бы говорилъ только о спасеніи души, да объ архіерейскихъ пѣвчихъ. Онъ цѣнитъ столицу за вполнѣ понятныя ему блага цивилизаціи, сила пара для него то-же, что и для насъ; идеалъ его, правда, не высокъ, но въ простотѣ сердца и любя свою Лизавету онъ хотѣлъ-бы водить ее въ шелкахъ, и чтобы она была не хуже, а лучше другихъ людей, хотя это „лучше" наивно рисуется ему въ видѣ купчихи, безперечь пьющей чай. Привыкшій къ своего рода политичности и обхожденію съ людьми, по натурѣ чуждый всякаго трактирнаго романтизма, Ананій Яковлевъ пуще всего боится ссоры, шумныхъ объясненій; когда Никонъ глупо выбалтываетъ страшную тайну его семьи, Ананій Яковлевъ не гонитъ этого надоѣдливаго мужиченки. Ананій Яковлевъ ужасно-бы хотѣлъ, чтобы все это, какъ пьяный вздоръ, можно было смести съ крошками со скатерти стола. Когда Матрена, а затѣмъ и Лизавета, подтверждаютъ ему справедливость словъ Никона, Ана-

ній Яковлевъ не приходитъ въ шумный азартъ, не заносится сразу, какъ горячая лошадь; старуху онъ вѣжливенько проситъ выйти, самый разговоръ съ ней начавъ не ранѣе, чѣмъ ушли посторонніе; Лизавету-же, хотя и бранитъ, но умѣренно и донимаетъ скорѣе горечью упрека и разочарованія, чѣмъ кипѣніемъ безпорядочнаго гнѣва.

Отсюда не слѣдуетъ однако, чтобы Ананію дешево обошлось ошеломившее его открытіе: двѣ ночи Лизавета и ея мать не смыкали глазъ, было, вѣроятно, всего; я хочу сказать только, что Ананій Яковлевъ не бѣшенный тиранъ, а только глубоко страдающій за обманъ своей гордой мечты, гордый и сбитый несчастьями съ толку человѣкъ.

Я не могу себѣ представить, чтобы онъ тиранилъ свою жену физически, еще менѣе, чтобы онъ изводилъ ее нервнымъ нытьемъ; скорѣе, вѣроятно, женщины испуганно шептались за перегородкой, пока онъ, закусивъ рыжую бороду, мрачно и молча, сидѣлъ за столомъ въ пустой горницѣ, обдумывая тяжелое свое положеніе.

Лизавета не жалуется на его тиранство, она скорѣе боится его молчаливой грозности, въ которой чуется что-то недоброе въ будущемъ. Кромѣ того за годы разлуки, она чувствуетъ весь ужасъ своего горемычнаго сиротскаго брака, освященнаго попомъ, но не любовью. Это и заставляетъ ее обратиться къ мірянамъ за помощью противъ тирана мужа. Да и барина ей жалко женской нѣжной жалостью; она не можетъ, конечно, разобраться въ его душевномъ состояніи; его малодушная растерянность, кажется ей призывомъ къ ея женской, какъ-бы материнской помощи, мольбой объ ея участіи; она принимаетъ эту растерянность, эту розлитую по столу водку и полупьяныя слезы за любовь къ ней, за то, что баринъ хочетъ, чтобы Лиза-

вета была при немъ. Мы не видѣли, какъ на сценѣ Ананій Яковлевъ думалъ свою думу, мысленно прилаживалъ свои отношенія къ женѣ, барину, односельчанамъ. Писемскій — врагъ всякаго мелодраматическаго багажа трагедіи, въ томъ числѣ и монологовъ, этой излюбленной Шекспиромъ формы лунатизма. У него нѣтъ и объективированныхъ галлюцинаціонныхъ сценъ Гауптмана и Меттерлинка, гдѣ-бы передъ зрителемъ образно вставалъ и звучалъ чадный міръ взбудораженной, человѣческой души. Зрители видятъ въ „Горькой судьбинѣ“ то, что могутъ видѣть въ ней люди, открывшіе дверь комнаты и вошедшіе туда неожиданно. Такъ какъ ничего, кромѣ ражаго мужика, въ раздумьи сидящаго за столомъ, они-бы не увидали, то Писемскій и не располагаетъ средствами для того, чтобы ввести насъ въ душевный міръ своего героя между первымъ его разговоромъ съ женой наединѣ и словами „Оброкъ-съ“, которыми Ананій Яковлевъ думаетъ ограничить разговоръ со своимъ обидчикомъ и господиномъ. Ананій Яковлевъ не хотѣлъ-бы ссориться съ бариномъ; онъ даже и говорить-бы съ нимъ вовсе не хотѣлъ; не думайте только видѣть здѣсь какое-нибудь нервное береженіе своего покоя, или особенную какую-нибудь обидчивость. Ананій Яковлевъ не мальчикъ, ему 36-ой годъ, и хотя онъ тронутъ петербургской цивилизаціей и даже увѣренъ, что „наша страна не безсудная“, но самая натура его требуетъ сознанія устоевъ, чего-то полученнаго отъ отцовъ и что перейдетъ въ поколѣніе. Есть одинъ такой устой — это царь, а второй — это батюшка, а третій—баринъ. Не даромъ въ этомъ баринѣ и кровь течетъ другая, въ сравненіи съ которой кровь Ананія будетъ по словамъ его „нестоющая“. Ананій смотритъ на барина, какъ на существо другого порядка, но не надо искать въ основѣ его отношеній къ г. Чеглову чего-нибудь вродѣ рабьей чувствительности. Ни

Васильемъ Шибановымъ, ни даже „Яковомъ вѣрнымъ“ онъ сдѣлаться бы не могъ. Баринъ для Ананія есть необходимость, съ которой нельзя не считаться, но нельзя ни на минуту поставить себя и на одну доску. Какъ для человѣка коммерческаго, баринъ для Ананія прежде всего оброкъ, при случаѣ двойной, пожалуй. Вотъ и все. Онъ едва-ли ревнуетъ Лизавету къ отцу ея ребенка: объ этомъ не говоритъ и сама Лизавета, это не проскользнетъ ни единой чертой и въ третьемъ актѣ.

А впрочемъ?.. Писемскій не даромъ показывалъ намъ своими художественными изображеніями, что едва-ли не большая половина человѣческой души—потемки. Ананій страдаетъ и отъ любви, и отъ гордости, и отъ разрушенной мечты... Послѣдній его оплотъ—молчаніе... тайна. Только въ молчаніи онъ можетъ быть прежнимъ Ананіемъ, гордымъ и „своебышнымъ“. Но именно молчать-то ему и не даютъ. Баринъ изливаетъ передъ нимъ душу, требуетъ откровенности и своей назойливой и раздраженной экспансивностью только подливаетъ масла въ огонь. Планъ Ананія увезти жену рѣшительно отвергнутъ: баринъ объявляетъ, что только черезъ его трупъ Лизавета уѣдетъ съ мужемъ—онъ, ея тиранъ, насильно на ней женившійся, мучитъ ее, ревнуетъ, храни Богъ что-нибудь надъ ней сдѣлаетъ. Баринъ прячется за Калистрата: питерщикъ отданъ дворнѣ, и бурмистръ отвѣтитъ если дастъ волосу упасть съ головы Лизаветы отъ руки ея мужа. Къ тому и велъ Калистратъ. У него старые счеты съ горланомъ. Остановимся на романтической сторонѣ въ жизни Ананія.

„...Мы теперича, Господи, и всѣ мужики женимся не по особливому какому расположенію, а все-таки, коли въ церкви Божіей повѣнчаны, значитъ надо жить по закону... *только того и желалъ я, можетъ, видючи, какъ ты рыло-то свое, словно отъ козла какого, отъ меня отворачивала*“.

Въ Петербургѣ Ананій былъ однако вѣренъ своей женѣ. Онъ говоритъ, что дѣлалъ это, какъ семейный человѣкъ и христіанинъ; его цѣломудріе кажется намъ однимъ изъ признаковъ натуры уравновѣшенной и живущей опредѣленной жизненной цѣлью. Нравственная строгость въ природѣ Ананія совершенно непонятна Лизаветѣ, существу, живущему инстинктами и порывами. „Жимши за экія дальнія мѣста, экіе годы, станете-ли безъ бабы жить? — Какъ я могла то знать?“ говоритъ она въ отвѣтъ на слова мужа о томъ, какіе у него были въ Петербургѣ соблазны.

Никогда не понять женѣ Ананія и той молчаливой драмы, отзвукъ которой слышится въ его признаніи. Жена наноситъ ему самыя больныя и обидныя раны; это она вынесла на свѣтъ его ревность, она черезъ барина отдала на поруганіе, какъ тирана, дворнѣ его Ананія, честное имя, это она твердитъ, что была выдана за него замужъ почти силой, это она не даетъ ему молчаніемъ покрыть позоръ, и, наконецъ, довершаетъ свою издѣвку надъ мужемъ, кланяясь на него міру и жалуясь, что-де не пускаетъ злодѣй мужъ къ барину и одежу спряталъ.

Между тѣмъ Ананій дѣйствительно глубоко любитъ свою дорого стоющую ему Лизавету. Эта любовь выражается не только въ почтительномъ отношеніи, точно къ барынѣ, которымъ онъ окружаетъ ее при возвращеніи въ домъ; въ голосѣ его слышится при этомъ не вспыхнувшее желаніе обладать ею, а какое-то почтительное, нѣсколько подобострастное обожаніе: онъ точно ищетъ глазами, не сталъ-ли онъ ей теперь милѣй и желаннѣй.

Въ третьемъ дѣйствіи, когда Ананій дѣлаетъ попытку примириться съ своей „привередницей“, онъ съ горечью говоритъ о едва-ли не главномъ пунктѣ переживаемаго имъ страданія. Вотъ слова его Матренѣ, Лизаветиной матери:

„Экая честь выпала—баринъ дочку къ себѣ приблизилъ,—а то забыли, что на экія пакости и мерзости идетъ,—такъ баринъ-ли холопъ-ли—все одинъ и тотъже чортъ—страмъ выходитъ!.. Али и всамотка вѣкъ станутъ ублажать и барыней сдѣлаютъ; можетъ быть, какой-нибудь еще годъ дуру пообманываютъ, а тамъ и прогонятъ, какъ овцу паршивую! Ходи по міру на людскомъ поруганьи и посмѣяньи!“

Онъ продолжаетъ любить Лизавету и въ четвертомъ дѣйствіи, когда послѣ недѣли какого-то волчьяго скитанія приходитъ съ повинною. Мерзавца чиновника Ананій проситъ: „Прикажите, ваше высокоблагородіе, ее несчастную отсюда вывести: и мнѣ то ужъ тоже непереносно!“

Чѣмъ кончится исторія отношеній Ананія съ женой, зритель не знаетъ, только едва-ль питерщикъ, вкусивъ кнута и поселенія, найдетъ свою теперь сомлѣвшую Лизавету обновленной и преданной подругой жизни. Вѣрнѣе всего, что она собьется съ пути.

Вы видите при этой небольшой характеристикѣ главнаго лица „Горькой судьбины“, что Ананій Яковлевъ изображенъ Писемскимъ безъ идеализаціи. Это средній человѣкъ, одинъ изъ тысячи Ананіевъ, въ которыхъ добро и зло, свѣтъ и тьма, прошедшее и будущее сплетены сотнями узловъ и стали сплошной сѣрой житейской тканью. Развѣ вотъ, что онъ былъ гордый человѣкъ, равнаго себѣ между своимъ братомъ найти не могъ, не за то-ли и Богъ его наказалъ, какъ предполагаетъ старая Спиридоньевна въ первой сценѣ трагедіи. Но не эту же черту выставилъ Писемскій, въ похвалу-ли, или въ осужденіе своему герою, хоть она, дѣйствительно, лежитъ въ основаніи трагедіи Ананія и создала ему рядъ компликацій и съ женой, и съ бариномъ, и съ бурмистромъ. Едва-ли слѣдуетъ искать идеализаціи и въ Лизаветѣ.

Я уже говорилъ, что это полная противоположность Ананію. Насколько у Ананія чувство подчинено разсудку, жизнь сведена къ плану и движется медленно дѣйствующей муравьиной волей, настолько у Лизаветы она идетъ болѣзненными порывами, безоглядная, лихорадочная, лживо-страстная. Она глубоко несправедлива къ своему мужу, не умѣетъ ни терпѣть, ни молчать, изъ-за барина забываетъ даже объ ребенкѣ, который задыхается отъ крика съ грязной соской во рту. Только къ барину у нея нѣжная и порывистая, слѣпая любовь, которая, по ея словамъ началась чуть-ли не съ перваго пробужденія въ ней дѣвичьихъ чувствъ.

Послѣднюю часть трагедіи Лизаветы, Писемскій представилъ намъ во всемъ ея безсловномъ и слезномъ ужасѣ, но оставилъ совершенно безъ освѣщенія внутренніе духовные процессы, которые совершаются въ Лизаветѣ подъ пыткой слѣдствія, допроса и при видѣ изнуреннаго, ею загубленнаго Ананія.

Великій реалистъ не сдѣлалъ этимъ однако ошибки противъ художественной красоты своего творенія. Такъ въ древности Софоклъ заставлялъ мать и жену Эдипа, царственную Іокасту, когда она узнаетъ объ ужасномъ дѣлѣ рока, который заставилъ ее дѣлить ложе съ собственнымъ сыномъ и рождать отъ него и ему сыновей-братьевъ и сестеръ-дочерей, удаляться молча, и только разсказъ приносилъ амфитеатру вѣсть о той ужасной казни, которой она себя подвергла.

Я указалъ выше на двѣ характерныхъ особенности трагедіи „Горькая судьбина“, какъ я ее понимаю. Третья характерная черта ея—это то, что Писемскій написалъ *чисто соціальную* драму и въ то-же время безъ всякой тенденціи. Я сказалъ „тенденціи“, а не идеи, потому, что могу только дивиться той близорукой критикѣ, которая не видѣла обилія идей въ творчествѣ Писемскаго. Когда-то современникъ Писемскаго и esprit fort петер-

бургскаго кружка В. П. Боткинъ упрекнулъ автора „Горькой судьбины“ вообще по поводу бѣдности идейнаго содержанія его произведеній. По отношенію къ „Горькой судьбинѣ“ это во всякомъ случаѣ было большой ошибкой. Идеи Писемскаго, конечно, не имѣли навязчиво-тенденціознаго характера, онѣ не сквозили въ лирической окраскѣ персонажей, не били въ глаза исключительностью положеній, эффектомъ развязки, подборомъ дѣйствующихъ лицъ,—словомъ всей той дѣланностью въ компановкѣ, которая влечетъ за собою обезцѣниваніе художественной стороны изображенія, ослабленія жизненности и силы драматизма. Идеи Писемскаго прятались такъ-же стыдливо, какъ часто таятся чувства его дѣйствующихъ лицъ.

Идеи Писемскаго внѣдрялись въ самый процессъ его творчества, приспособлялись къ самымъ краскамъ картины, которую онъ рисовалъ, выучивались говорить голосами его персонажей, становились ими, и только вдумчивый анализъ можетъ открыть ихъ присутствіе въ твореніи, которое поверхностному наблюдателю кажется литымъ изъ металла и холоднымъ барельефомъ. Вовсе не мы рѣшаемъ, читая Писемскаго, а самъ Писемскій понималъ, что крѣпостничество пустило свои корни далеко за предѣлами помѣщичьихъ усадебъ, что оно исказило русскую жизнь и надолго отравило ея цвѣты своимъ зловоннымъ дыханіемъ. Я возьму на первый случай одинъ лишь примѣръ изъ четвертаго акта „Горькой судьбины“—чиновника Шпрингеля. „Посмотрите, господа,—будто говоритъ Писемскій, выводя передъ нами губернскаго щеголя, измывающагося надъ крѣпостнымъ преступникомъ, — посмотрите, вотъ человѣкъ, который завтра смѣнитъ Чегловыхъ-Соковиныхъ; развѣ это не тотъ же крѣпостническій продуктъ въ вицмундирѣ, только еще болѣе отвратительный, благодаря временщичьей наглости, отсутствію всякой связи

съ землею, всякой тѣни патріархальной авторитетности и права рожденія?"

Шпрингели—это плоть отъ плоти и кость отъ кости крѣпостничества. Посмотрите, какъ губернаторскій прихвостень съ какими-то обрывками познаній и клочками идей, пропитанныхъ затхлостью канцеляріи, издѣвается надъ ошеломленной и сомлѣвшей отъ невыносимыхъ страданій Лизаветой, какъ онъ таскаетъ за бороду бурмистра и потомъ мирится съ нимъ на грубой лести и пятнадцати земныхъ поклонахъ. Неужто въ Шпрингеляхъ спасеніе русской земли? Нѣтъ, оно не тамъ, а вотъ люди, которыхъ не убило и крѣпостное право, вотъ два голоса на нескладной сходкѣ, изображенной Писемскимъ въ шестой сценѣ 3-го дѣйствія, одинъ старый, другой молодой. Когда ошеломленная Лизавета съ воплемъ взываетъ къ подневольнымъ судьямъ своего мужа, чтобы ее пустили уйти отъ злодѣя мужа, постылаго ея тирана, къ человѣку, котораго она любитъ и у котораго ей легче быть послѣдней вещью, чѣмъ пановать дома, ее останавливаетъ старичекъ Ѳедоръ Петровъ: „Какъ-же ты, мужняя жена, сходишь отъ мужа и какъ ты смѣешь-то! Ты спроси, *позволитъ-ли и баринъ тѣ сдѣлать это?*"

А вѣдь этотъ Ѳедоръ Петровъ самъ былъ въ положеніи Ананія, прошелъ черезъ ту-же школу помѣщичьей любви. Въ его словахъ слышится вовсе не тупое смиреніе выросшаго на обидахъ человѣка, а высокій духъ народа, умѣвшаго сберечь свободное сердце и въ самомъ рабствѣ. Молодой голосъ говоритъ рѣшительнѣе: когда Калистратъ требуетъ у парня полушубка и сапоговъ свести Лизавету на барскій дворъ, парень этотъ быстро уходитъ изъ избы со словами: „Нѣтъ у меня про это ни полушубка, ни сапоговъ". Обладатель молодого голоса будетъ вольнымъ, а его дѣти пойдутъ въ толпу людей, которые, кровяня руки, будутъ выдер-

гивать изъ родимой земли самые корни срубленнаго поганаго дерева.

Павелъ Васильевичъ Анненковъ, который хорошо зналъ выдающихся людей своего времени и далъ намъ, можетъ быть, самое цѣнное, что мы имѣемъ въ литературѣ о Писемскомъ, говоря о міросозерцаніи автора „Горькой судьбины“ и его отношеніи къ крѣпостному праву, приводитъ слѣдующее наблюденіе надъ рѣдко открывавшимся душевнымъ міромъ русскаго реалиста: Писемскій думалъ, что „для раскрытія моральнаго смысла „Положенія“ необходимо, чтобы оно отразилось этой стороной своей на живыхъ примѣрахъ. Народъ вѣритъ только тому, что видитъ самъ, или думаетъ видѣть передъ собою: если нѣтъ чудесъ, то необходимъ примѣръ“. Писемскому казалось, что „безъ сильныхъ нравственныхъ авторитетовъ народъ не разстанется ни съ однимъ изъ тѣхъ свойствъ, которыя получилъ въ періодъ рабства и чиновничьихъ притѣсненій, а только приноровится къ новымъ учрежденіямъ и въ ихъ рамкахъ разовьетъ еще съ большей энергіей дурное нравственное наслѣдство, полученное имъ отъ прошлаго“. Писемскій не зналъ, откуда придутъ люди, которые внесутъ въ народную среду необходимый и желанный для нея нравственный авторитетъ. Въ одномъ онъ былъ, повидимому, увѣренъ, что это не будутъ чиновники: слишкомъ хорошо зналъ онъ эту среду, глубоко крѣпостническую въ корнѣ, гдѣ надо угодливую, гдѣ надо высокомѣрную, чтобы думать, что изъ нея выйдутъ люди, въ которыхъ народъ будетъ видѣть нравственные примѣры.

Я думаю, что Писемскій скорѣе всего возлагалъ въ этомъ отношеніи надежды на духовенство. По крайней мѣрѣ въ „Горькой судьбинѣ“, когда Ананія травятъ со всѣхъ сторонъ и дома, и въ барскихъ горницахъ, и среди дворни, онъ идетъ за совѣтомъ къ священ-

нику: и это батюшка совѣтуетъ ему, вѣроятно, цитируя текстъ „отойди отъ зла и сотвори благо“ увезти Лизавету во что-бы то ни стало подальше отъ барина.

Священнику-же поручаетъ Ананій Яковлевъ передать все, что онъ имѣетъ. Этотъ высшій въ его жизни авторитетъ долженъ рѣшить вопросъ, поминать-ли на кровныя деньги убійцы его жертву, или отдать ихъ осиротѣлой семьѣ. Выше личныхъ симпатій и соображеній ставитъ Ананій рѣшающее слово своего духовнаго пастыря, хотя это, можетъ быть, такой же бѣдный земледѣлецъ, какъ его сельчане, и видѣлъ на свѣтѣ даже меньше его.

Я назвалъ „Горькую судьбину“ соціальной драмой не потому, конечно, чтобы въ ней трактовались соціальныя проблемы, или вставали передъ зрителемъ жгучіе, соціальные конфликты, или рисовались перспективы будущаго соціальнаго движенія, или, наконецъ, развертывались причудливые сны мечтателей. Терминъ „соціальный“ приложимъ къ „Горькой судьбинѣ“ по существу, потому что ея драмы, ярко вспыхивающія и уже законченныя, стертыя или заглушенныя, всѣ развились не на почвѣ личныхъ свойствъ, не на почвѣ сложной душевной жизни, не изъ столкновенія одной воли съ другой, не изъ рокового развитія страсти, гордо идущей противъ силы вещей, а на почвѣ сложнаго и глубоко лежащаго жизненнаго уклада, который своеобразно искалѣчилъ, обезличилъ и придавилъ рядъ человѣческихъ существованій.

Ни на комъ такъ ярко, конечно, не сказалось крѣпостное право, не только какъ право, а какъ давній порядокъ жизни, какъ привычка мыслить и чувствовать въ извѣстныхъ формахъ, какъ на молодомъ любовникѣ Лизаветы. Это человѣкъ выдающійся въ своей средѣ; конечно, онъ не изъ той группы дворянства, откуда выходили Милютины и Аксаковы, но все-же это

человѣкъ свѣжій, живой, по своему даже смѣлый. Онъ держитъ себя независимо среди дворянъ и ругаетъ губернатору его чиновниковъ; присланнаго на слѣдствіе Шпрингеля онъ даже принимать не велѣлъ. Въ жизнерадостномъ предводителѣ, сквозь его сословныя рацеи, Чегловъ безъ труда видитъ Скотинина; его коснулись и „права человѣка", и Жоржъ-Зандовскія героини, и вовсе не какъ фразеръ, изъ моды или фрондерства, Чегловъ высказываетъ благородныя сужденія въ разговорѣ съ зятемъ, съ Лизаветой, Ананіемъ и бурмистромъ. Онъ переживаетъ самую настоящую драму и, очень можетъ быть, что за порогомъ четвертаго дѣйствія трагедіи сопьется съ круга, или помретъ отъ чахотки.

Любитъ-ли онъ Лизавету? Конечно, меньше, чѣмъ она его, по самому свойству его натуры, вѣроятно, даже не столько любитъ, сколько позволяетъ себя любить, но во всякомъ случаѣ, разъ она ему дала ребенка, онъ считаетъ себя обязаннымъ спасать ее отъ тирана мужа. Что за ужасъ, что за противоестественность весь этотъ, повидимому, банальный романъ барина съ крестьянкой! Было-бы, можетъ быть, лучше для обѣихъ сторонъ, если-бы этотъ барскій капризъ былъ, дѣйствительно, дѣломъ грубаго плантаторскаго насилія, но въ разговорѣ съ Ананіемъ Чегловъ прямо говоритъ, что тутъ не было ничего подобнаго. „Тутъ, видитъ Богъ, не только что тѣни какого-нибудь насилія, за которое я-бы убилъ себя, но даже простой хитрости не было употреблено, а все было дѣломъ одной только любви: будь твоя жена барыня, крестьянка, купчиха, герцогиня— все равно"... Но вѣдь дѣло въ томъ, что Чегловъ говоритъ это самое своему крѣпостному мужику, который принесъ ему оброкъ.

Дѣло и въ томъ, что если молодой помѣщикъ не насильничалъ и не хитрилъ, то онъ все-же давалъ

старому бурмистру устраивать свои любовныя дѣла, и что теперь, выведенный изъ себя безтолковымъ упрямствомъ Ананія, онъ тому-же бурмистру, явному врагу Ананія, отдаетъ распутывать сложный семейный узелъ, надъ разрѣшеніемъ котораго самъ онъ безполезно трудился. Трагизмъ усиливается тѣмъ, что Чегловъ вѣдь отлично понимаетъ, что мужики не такъ легко уступаютъ своихъ женъ.

„Это вы бываете довольны, когда у васъ берутъ женъ, кто повыше васъ, а не мужики"—говоритъ онъ Золотилову.

Отлично понимаетъ онъ и то, что Ананій Яковлевъ вовсе не тотъ грубый тиранъ, какимъ выставляла его Лизавета. Наконецъ онъ, родившійся и выросшій въ деревнѣ среди мужиковъ, не можетъ не понимать и того, что самъ онъ совершаетъ грубое насиліе надъ нравственнымъ чувствомъ своихъ крѣпостныхъ, когда приказываетъ имъ стать между женою и мужемъ; знаетъ Чегловъ и то, что предлагаемое имъ Лизаветѣ не только несравненно менѣе прочно, чѣмъ ея мужній домъ, но и безмѣрно унизительнѣе для существа, которое онъ любитъ.

Но молодой помѣщикъ привыкъ только желать и получать, онъ не умѣетъ и боится добиваться чего-нибудь самому и отвѣчать за свои поступки: Лизавету должны защитить, укрыть, привести къ нему. Можетъ быть, онъ понимаетъ, чего это будетъ стоить, но понимаетъ теоретически только, онъ можетъ вспыхнуть, дать безумное слово, выбросить деньги, хотя-бы надѣвъ себѣ петлю на шею: инстинктъ говоритъ ему, что возлѣ будетъ всегда какая-нибудь нянька, которая избавитъ его отъ необходимости бороться и отвѣчать за свои поступки.

Таковъ этотъ благородный насильникъ и тонко чувствующій, но безвольный развратитель людей, лю-

бимый за свою безпомощность и задыхающійся подъ игомъ своихъ наслѣдственныхъ правъ дворянина.

Писемскій поставилъ рядомъ съ этимъ чахоточнымъ Донъ-Кихотомъ его оборотистаго Санчо-Пансо—Калистрата Григорьева.

Это далеко не Пушкинскій Савельичъ, это даже не Обломовскій Захаръ, а типъ совершенно особаго рода. Писемскій съ рѣдкимъ мастерствомъ даже въ драмѣ нашелъ возможность воспользоваться эпическимъ преимуществомъ. Онъ показалъ намъ бурмистра за сценой, онъ показалъ намъ его и въ прошломъ. „Старымъ господамъ вы, видно, не служивали, а мы имъ служили. Вотъ вѣдь оно откѣдова все идетъ! Ни одна, теперича, шельма изъ васъ грозы-то такой не видывала, какъ мы кажинный часъ ждали и чаяли, что вотъ разразится надъ тобой. Я въ твои-то годы усъ-то и бороду только что нажимши, взгляду господскаго нѣмѣлъ и трепеталъ, а ты чего только тутъ барину-то наговорилъ,—припомни-ка, башка твоя глупая“.

Калистратъ Григорьевъ испробовалъ и вольготной питерской жизни: „денегъ, значитъ, много, пища тоже все хорошая, трактирная, вина вволю... раскуражилъ самъ себя и къ барышнямъ поѣхалъ;—бабы деревенскія и наплевать, значитъ, выходятъ... хорошо тамотко, живалъ я тоже,—помню еще маненечько!“

Теперь Калистрату за 70 лѣтъ, барамъ онъ служитъ съизмала, теперь уже третьему поколѣнію. По его словамъ, гдѣ не все одно бахвальство, старый баринъ, умирая, поручилъ ему своего сына, прося его не прикинуть. Если въ жизни Калистрата Григорьева есть какое-нибудь руководящее начало, то это—вотъ этотъ самый молодой баринъ, къ которому, сквозь привычную рабью угодливость, проглядываетъ въ старикѣ и настоящая нѣжность. Хотя онъ и забралъ надъ барином власть, которой пользуется не безъ выгоды для себя,

но барина все-таки бережетъ, какъ коршунъ, зорко и ретиво. Съ Лизаветой свелъ его никто иной, какъ Калистратъ, желая, вѣроятно, при этомъ не только угодить барину, но и посбить спѣси съ питерщика, когда-то много вредившаго ему на сельскомъ сходѣ.

Когда послѣдствія связи дѣлаются очевидными, онъ приказываетъ матери Лизаветы — Матренѣ смотрѣть, чтобы чего не вышло съ Лизаветой или ея будущимъ ребенкомъ, иначе она отвѣтитъ передъ бариномъ, который будто „простилъ“ Лизаветѣ ея грѣхъ.

Калистрата ненавидятъ и боятся всѣ и въ домѣ, и въ деревнѣ, но баринъ безъ него шагу ступить не можетъ.

Отношенія его къ Ананію любопытны въ томъ смыслѣ, что здѣсь сталкивается два явленія,—оба выросшихъ на почвѣ крѣпостного права; двое въ основѣ своей сходныхъ и въ то же время рѣзко ненавистныхъ другъ другу по природѣ людей.

Оба мужика, и Калистратъ, и Ананій „своебышники“, т. е. люди съ характеромъ и ведущіе свою линію, оба люди выдающіеся по сметливости и изворотливости, наконецъ, оба дѣлающіе фортуну; только въ Ананіи больше амбиціи и есть нѣкоторый запасъ нравственной силы, Калистратъ же въ силу своей тяжкой опытности сталъ человѣкомъ болѣе податливымъ и тертымъ; амбиція его, если таковая была, давно атрофировалась, а сила вся ушла на ухищренія, угодничество, да, гдѣ возможно, грубый нажимъ на болѣе слабыхъ.

Въ Калистратѣ изображенъ представитель дворни, въ Ананіи—деревенскаго міра.

Но трудно сказать, изъ котораго ручья выйдутъ будущіе Разуваевы и Колупаевы. Проявленіе крѣпостного права въ „Горькой судьбинѣ“ до-нельзя разнообразно. Одинъ изъ самыхъ несчастныхъ ея продуктовъ—это мать Лизаветы — Матрена. Сначала безъисходная тру-

женическая жизнь, потомъ сиротство съ дочкой на рукахъ, кланянье міру, наконецъ, сытость въ домѣ ревниваго зятя, въ суровой обстановкѣ мужика-скопидома и домашняго деспота, съ вѣчнымъ страхомъ за взбалмошную дочь, за ея какую-то беззаботную и безстрашную натуру; потомъ какая-то тяжкая болѣзнь, которая лишила Матрену памяти и оставила въ ней вѣчную, точно дрожащую растерянность. Въ жизни этой женщины то, что не черно—то сѣро; даже дочь свою она проклинаетъ въ угоду зятю, въ которомъ для нея соединились всѣ власти и вмѣстѣ съ тѣмъ всѣ надежды міра. У старухи нѣтъ даже грѣющей вѣры, ея молитвы похожи на шаманскія заклинанія.

Не менѣе тяжелое впечатлѣніе оставляютъ старики: Ѳедоръ Петровъ и выборный, и всѣ эти кривые, рябые мужики, съ ихъ безтолковыми, какими-то чадными словами и съ сознаніемъ вѣчной грозы и даже не отъ барина, а отъ забравшаго его въ руки бурмистра.

Шестая и седьмая сцены III-го дѣйствія являются, несмотря на видимый сумбуръ въ дѣйствіи, истиннымъ центромъ трагедіи крѣпостного права.

Православный „міръ“, который является по барской волѣ отбирать жену у мужа, теряющій подъ ногами почву бурмистръ, на колѣняхъ умоляющій односельчанъ пожалѣть его гордецъ Ананій и, какъ овца въ огонь, лѣзущая съ кулаками на мужа, дошедшаго до послѣдней степени отчаянія, Лизавета,—все это сливается въ такую страшную по безъисходной дикости и жизненности картину, что зрители должны испытывать настоящій трагическій ужасъ.

Знаменитый авторъ „Власти тьмы“ уже однимъ подзаголовкомъ своей трагедіи „Коготокъ увязъ — всей птичкѣ пропасть“ наглядно далъ намъ ощутить въ своемъ произведеніи его дидактическій скелетъ.

Онъ далъ намъ въ Акимѣ и своего настоящаго

нравственнаго героя, носителя благородныхъ началъ, въ которыхъ лежитъ залогъ лучшаго будущаго среды, еще находящейся во власти тьмы.

Создатель новѣйшей нашей драмы Максимъ Горькій далъ намъ тоже что-то вродѣ положительнаго типа въ лицѣ бѣгуна—Луки. Этотъ Лука въ драмѣ „На днѣ“ замѣняетъ самого драматурга, онъ точно живописецъ съ ящикомъ красокъ на головѣ у Брюллова въ его „Послѣднемъ днѣ Помпеи“.

И „Власть тьмы“, и на „На днѣ“—обѣ эти пьесы имѣютъ окошки, но въ „Горькую судьбину“ свѣтъ проникаетъ только сквозь щели. Это пахнущій лѣсомъ глухой, мшистый срубъ, который успѣли покрыть крышей. Для меня нѣтъ сомнѣнія, что причиной такой закрытости, глухоты пьесы Писемскаго служили не одни свойства его таланта, объективизмъ котораго былъ когда-то такъ прекрасно охарактеризованъ Писаревымъ. Я думаю, что ни Толстой, ни Горькій въ своихъ пьесахъ не стояли къ изображаемому ими міру въ такомъ подоплечно-близкомъ отношеніи, какъ Писемскій къ міру Костромской деревни. Не даромъ Писемскій былъ внукомъ захудалаго дворянина, который самъ ходилъ за сохой, не даромъ онъ владѣлъ и тайной устной народной рѣчи, какъ никто ни до, ни послѣ него.

Искать въ произведеніи Писемскаго идеи въ смыслѣ болѣе или менѣе логическаго акта, облеченнаго въ художественные образы и одухотворяющаго жизнь, изображаемую драматургомъ, являлось-бы задачей для меня, по крайней мѣрѣ, совершенно непосильной. Но вдумываясь въ отдѣльныя драматическія фигуры и положенія, въ параллели и контрасты, которые, я думаю, уже достаточно выяснились изъ этого разбора пьесы, я, мнѣ кажется, дошелъ до сути пьесы. Драма „Горькая судьбина“ изображаетъ подневольно сколоченную жизнь нѣсколькихъ людей, которымъ *тѣсно* жить. Всѣ

функціи жизни этихъ людей, всѣ ихъ движенія болѣзненно изуродованы: изуродована жизнь барина, пьющаго водку и харкающаго кровью, и Лизаветы, приносящей жертву, которой не требуютъ, и ея потерявшей память матери, и ея мужа, котораго ожидаетъ кнутъ за то, что онъ осмѣлился думать, что священникъ, вѣнчавшій его въ церкви, дѣлалъ это серьезно.

Изуродована жизнь стариковъ крестьянъ, которые говорятъ, точно бредятъ, и пьяницы Никона, и даже этого паука-бурмистра, котораго на восьмомъ десяткѣ тягаетъ за бороду и сажаетъ въ колодки первый чиновникъ, которому онъ попался подъ руку, такъ—здорово живешь. Но изуродована жизнь, если хотите, и этого чиновника, который видитъ, до какой степени несовмѣстима съ понятіемъ какого-бы то ни было закона русская крѣпостная жизнь.

Ужасъ, то есть основа трагедіи, заключается въ „Горькой судьбинѣ“ не въ сильныхъ страстяхъ, не въ героическихъ движеніяхъ духа, не въ роковомъ сцѣпленіи случайностей, не въ остротѣ незаслуженныхъ страданій, а въ какой-то душной сутолокѣ задыхающихся людей, которыхъ заперли въ темную баню. Изъ драмы нѣтъ просвѣта, какъ нѣтъ и выхода изъ жизни, которая въ ней изображается.

Но „Горькая судьбина“ не была-бы художественнымъ произведеніемъ, а Писемскій художникомъ, если-бы онъ не смягчилъ намъ ужаса своей драмы силою человѣческаго состраданія.

Ужасъ и состраданіе, которое еще Аристотель за 22 вѣка до нашего времени опредѣлилъ, какъ два главныхъ трагическихъ элемента, являются на двухъ полюсахъ художественной скалы нашихъ ощущеній: въ ужасѣ, болѣе чѣмъ въ какомъ-либо другомъ чувствѣ, для человѣка весь міръ сгущенъ въ какой-то призракъ, грозящій именно ему. Въ состраданіи какъ разъ на-

оборотъ: человѣкъ совершенно забываетъ о своемъ существованіи, чтобы слить свое изстрадавшееся „*я*“ съ тѣмъ „*не-я*“, которому это страданіе грозитъ.

Вся исторія нравственнаго бытія человѣка прошла между ужасомъ и состраданіемъ, между грозовымъ, вспыхивающимъ молніями ветхозавѣтнымъ небомъ Синая и голубымъ эѳиромъ, который смотрится въ Генисаретскія волны. Именно ужасъ и состраданіе сдѣлали изъ драмы то, что она есть, то-есть сгущенную дѣйствительность, жизнь по преимуществу. Ужасъ есть то чувство, въ которомъ фантастическое перестаетъ витать гдѣ-то на заоблачныхъ высотахъ, чтобы сдѣлаться физической болью человѣка. Ужасъ можетъ быть только реаленъ, онъ отличаетъ жизнь отъ вымысла. Еще въ бо́льшей мѣрѣ состраданіе можетъ быть только элементомъ жизни и въ немъ любовь, освобождаясь отъ своихъ небесныхъ крыльевъ и розоваго романтическаго тумана, беретъ въ руки бинты и бальзамъ для раненаго.

Состраданіе и ужасъ въ своихъ художественныхъ отображеніяхъ никогда не могутъ перестать существовать въ сферѣ человѣческаго творчества, и потому является совершенно химеричнымъ предположеніе, по которому трагедія осуждается на вымираніе.

Есть только періоды въ жизни человѣчества, когда эти силы оказываются не по мѣркѣ творческимъ способностямъ людей, какъ есть люди, которые боятся грозы, или не выносятъ рѣзкаго горнаго воздуха и сверканія Альпійскихъ снѣговъ.

Романтизмъ съ его „мечтаніями“ и боязнью дѣйствительности заставилъ замереть трагедію, но уже въ наши дни даже французы, прокричавшіе объ ея смерти, обращаются къ сюжетамъ чисто трагическимъ и черезъ 200 лѣтъ послѣ Расина рискуютъ дышать на снѣжныхъ высотахъ эллинскаго Киѳерона.

Ужасъ, противополагая чувствующаго человѣка

міру, который его окружаетъ, сказывается въ трагедіи обыкновенно въ моменты столкновенія между людьми, борьбы героя съ обстоятельствами или, наоборотъ, его холоднаго отчужденія отъ міра.

Въ противоположность ему, состраданіе объединяетъ людей. Оно какъ-бы разсѣиваетъ человѣческую душу по тѣмъ разнообразнымъ мукамъ, изъ которыхъ составляется жизнь окружающихъ человѣка людей.

Въ трагедіи состраданіе наше проявляется, главнымъ образомъ, въ тѣ моменты, когда люди сближаются между собою, когда элементы, дотолѣ враждовавшіе приходятъ въ гармоническое единеніе, когда люди примиряются, начинаютъ понимать другъ друга, заражаются одной симпатической мукой.

Въ „Горькой судьбинѣ“ актъ состраданія по преимуществу—это четвертый, послѣдній. Мучительная недѣля, которую пережила Лизавета, за разъ лишившись и мужа, и ребенка, сблизила ее душевно съ ея несчастнымъ Ананіемъ. Лучше всякихъ объясненій ее вразумилъ образъ скитальца-мужа, который мерещится ей въ пустой избѣ. Она простила убійцѣ то, чего-бы не могла простить угодливому и улыбающемуся мужу; она, которая дерзко смѣялась надъ всѣми правами надъ нею, врученными Ананію церковью и закономъ, всѣмъ сердцемъ отдалась теперь человѣку, который потерялъ надъ нею всякія права. Вся драма, которая совершается въ душѣ Лизаветы, выражается собственно въ одномъ словѣ изъ тѣхъ немногихъ, которыя та произноситъ на сценѣ.

Въ ея взбудораженномъ сознаніи она является самой себѣ не страдающей матерью, не оскорбленной женой, не несчастной любовницей, а только „грѣшницей“.

Ананій Яковлевъ тоже глубоко сострадаетъ своей женѣ, онъ проситъ увести ее отъ зрѣлища своего допроса: какъ существо болѣе сильное, онъ не хочетъ,

чтобы любимое имъ слабое существо дѣлило его страданія, тѣмъ какъ-бы нѣсколько ихъ облегчая. Онъ чувствуетъ, что самый видъ его и униженіе, должны мучить Лизавету укоромъ, котораго онъ не желаетъ ей не только потому, что онъ ее любитъ, но и потому, что въ его сердцѣ горячей волной поднялось христіанское чувство, которое безсознательно и глубоко жило въ немъ, воспитанное рядомъ поколѣній.

Безъисходное несчастье, мучительное чувство грѣха, сознаніе строгихъ глазъ Бога, отъ которыхъ некуда уйти, ведутъ Ананія къ тому, чтобы вокругъ него страдало какъ можно меньше людей, а чтобы ему самому принять какъ можно больше казни. Онъ никого не оговариваетъ: ни барина, ни бурмистра, ни жену, онъ не обвиняетъ и злодѣйки-судьбы; виновенъ во всемъ только онъ, гордый, не привыкшій сдерживать себя, „своебышникъ“. Характерно при этомъ, что здѣсь въ сценѣ его оффиціальнаго допроса точка зрѣнія Ананія на его отношенія къ возникшему дѣлу остается, повидимому, совершенно та-же, что была и раньше: какъ раньше онъ хотѣлъ прикрыть дѣло молчаніемъ и признать ребенка своимъ, оставивъ все дѣло на семейной почвѣ, такъ и теперь, никого не обвиняя, онъ хочетъ выставить себя единственнымъ отвѣтчикомъ за все происшедшее. Но какая разница въ психологической основѣ его мысли: раньше гордецъ спасалъ свое имя и свою честь, теперь христіанинъ караетъ въ себѣ гордеца.

И мы будемъ говорить послѣ этого, что если нашъ небрежный, или близорукій анализъ не умѣетъ разобрать художественнаго узора идейной ткани въ трагедіи Писемскаго, такъ и самъ онъ его не понималъ, что-ли?

Въ послѣдней сценѣ „Горькой судьбины“ чувство состраданія достигаетъ своего апогея. Здѣсь Ананій примиряется со всѣмъ „міромъ“; здѣсь и у него про-

сятъ прощенія и Давыдъ Ивановъ и только-что глумившійся надъ нимъ Никонъ; здѣсь Ананій истово и ласково прощается и съ своей женой, но уже не какъ съ женой, а какъ съ человѣкомъ, какъ съ ближнимъ; здѣсь гордецъ проситъ прощенія у „міра", но не такъ, какъ просятъ его, чтобы что-нибудь получить, или кого-нибудь смягчить, а какъ на исповѣди, когда душа свободно открываетъ свою тайну и муку и хочетъ въ Богѣ слиться со всѣми себѣ подобными.

Мнѣ-бы хотѣлось въ концѣ разбора „Горькой судьбины" остановиться нѣсколько на выясненіи характера художественнаго творчества Писемскаго, по скольку оно сказалось въ этой трагедіи.

Въ трагедіи, конечно, нѣтъ классическихъ единствъ мѣста и времени, но единство дѣйствія соблюдено съ большой и нарочитой точностью. Въ пьесѣ буквально нѣтъ ни одного явленія, которое-бы не было нужно для ея развитія, и дѣйствіе развивается цѣльно и непрерывно.

Интересно, что каждый актъ начинается какъ-бы съ небольшого пролога; причемъ эти четыре начальныхъ сцены актовъ въ то-же время нисколько не прерываютъ его хода.

Въ первомъ и третьемъ дѣйствіи начальныя сцены происходятъ между двумя старухами, во второмъ—между двумя помѣщиками, а въ четвертомъ между двумя полицейскими чинами и бурмистромъ. Каждый актъ такимъ образомъ имѣетъ въ пьесѣ Писемскаго свое особое развитіе.

Я уже указывалъ выше на старательное удаленіе Писемскимъ изъ его драмы всякихъ элементовъ мелодрамы, этихъ наслѣдій, идущихъ еще съ той отдаленной поры, когда драму не только играли, но пѣли и танцовали.

Въ трагедіи не было и никакого резонера; умъ чисто синтетическаго характера, Писемскій не давалъ намъ въ „Горькой судьбинѣ“ и монологовъ, которые являются такой удобной формой для психическаго анализа. Писемскій ненавидѣлъ аффектацію (которую онъ, кстати сказать, почему-то называлъ *эффектаціей*), но все-же трагическое творчество имѣетъ свои требованія.

Никакъ нельзя сказать, чтобы „Горькая судьбина“ была совершенно чужда эффектовъ. Послѣдняя сцена составляетъ не только разумное и художественное заключеніе трагедіи, но и ея безусловно эффектный финалъ. Я-бы назвалъ ее апоѳеозомъ, такъ какъ здѣсь въ людяхъ среди грубой житейской прозы, среди подъяремной тяжести жизни, является на половину независимо отъ нихъ высшее одухотворяющее, божественное начало.

Ананій цѣлующій Никона, это не только экстазъ смиренія и самоотреченія, но истинная любовь и даже болѣе—справедливость пониманія.

Въ пьесѣ есть и небольшіе, но характерные эффекты: когда вдругъ, напримѣръ, объясненіе мужа съ женой, дошедшее до болѣзненной напряженности, прерывается появленіемъ чумазой работницы, человѣка изъ совершенно другого міра и круга интересовъ.

Не чуждъ Писемскій и нѣкоторой игры на контрастахъ. Самый рѣзкій контрастъ данъ, конечно, въ четвертомъ дѣйствіи между чиновникомъ Шпрингелемъ и Ананіемъ Яковлевымъ.

Наконецъ, нѣсколько словъ объ языкѣ „Горькой судьбины“.

Когда я старался отдать себѣ отчетъ, отъ чего именно зависитъ это обаяніе жизненности и безусловной истинности изображенія, то путемъ долгихъ раздумываній и, такъ сказать, *примѣрокъ* возникавшихъ у меня предположеній къ созданію Писемскаго, пришелъ вотъ къ

какому заключенію: внѣшняя, такъ сказать, зрительная сторона происходящаго передъ нами на сценѣ мнѣ не представляется особенно характерной, или, по крайней мѣрѣ, яркой. Я не могу себѣ представить, какого роста Ананій Яковлевъ, какъ онъ ходитъ, красивъ онъ, или нѣтъ; про Лизавету мужъ ея говоритъ, что она криворожая, а Золотиловъ находитъ, „qu'elle est très jolie", Спиридоньевна внѣшнимъ своимъ видомъ сливается для меня съ Матреной, и я никакъ себѣ не представляю ни Никона, ни бурмистра. Баринъ, должно-быть, худощавый, и на немъ теплый драповый сюртукъ, но дальше мое воображеніе отказывается работать. Я думаю, что Писемскій представлялъ себѣ свою драму *не въ краскахъ, а въ звукахъ*, по крайней мѣрѣ рѣчи его являются не только типичными по отношенію къ отдѣльнымъ лицамъ, но даже чутко отражающими извѣстные моменты дѣйствія. Великолѣпно передаются обида, растерянность, страхъ и злоба, и при томъ всѣ эти аффекты именно въ той формѣ, въ которой они должны были выразиться въ данномъ лицѣ. Припомните, напримѣръ, сцену допроса Матрены, эти безсознательно повторяемые: „вѣстимо, батюшка"...—„сударики мои",—„господинъ бурмистръ", вся рѣчь изъ звательныхъ словъ, изъ обращеній къ присутствующимъ, отсутствующимъ и воображаемымъ, въ которыхъ дрожащая старуха какъ-бы ищетъ защиты. А обиженный выборный съ его фистулой? А вотъ—рѣчь Ананія, взбудораженнаго первымъ разговоромъ съ женой и еще не примѣнившагося къ новости своего положенія. Ананій только-что объявилъ женѣ, что „ребенокъ, значитъ, мой, и ты мнѣ пока жена честная",—и вдругъ въ дверь заглядываетъ работница: „Лизавета Ивановна, поди, мать, покорми ребенка-то грудью; а то соски никакъ не беретъ: совала, совала ему, окоченѣлъ ажно, плакамши". (*Ананій Яковлевъ вздрагиваетъ, Лизавета не трогается съ мѣста*).

Ананій Яковлевъ. „Чтожъ ты сидишь тутъ? Ну! Еще привередничаетъ, шкура ободранная. Сказано тебѣ мое рѣшеніе,—пошла!..

(*Лизавета молча уходитъ*).

Вотъ еще характернѣйшій по лиризму разговоръ между Ананіемъ Яковлевымъ и бурмистромъ...

Ананій Яковлевъ. Ты не лайся, пока тѣ глотку-то не заткнули...

Бурмистръ. Я тѣ еще не такъ полаю, я тѣ съ березовой лапшей полаю.

Ананій Яковлевъ. Шалишь!

Бурмистръ. Шалятъ-то телята, да малыя ребята, а я не шалю.

Ананій Яковлевъ. Шалишь и ты!

Полной противоположностью этой сгущенности рѣчи является рѣчь Никона, особенно когда онъ говоритъ въ послѣднемъ дѣйствіи, повидимому, совершенно пьяный.

Никонъ. Пригульный, ваше высокоблагородіе, мальчикъ былъ: не сказываютъ только по тому самому, что народъ ехидный. Мы-ста, да вы-ста; а что вы-ста? Мы сами тоже съ усами... У меня, ваше высокородіе, своя дочка есть... „какъ, говорю, бестія, ты можешь?.. цыцъ, стой на своемъ мѣстѣ“... по тому самому, ваше высокородіе, что я корень такой знаю... какъ сейчасъ, теперь, обвелъ кругомъ человѣка, такъ и не видать его... хоть восемь тысячъ цѣлковыхъ онъ бери тутъ, не видать его.

Въ этой разсолодѣлой, размяклой рѣчи удивительно соединились бахвальство съ политичностью, угодливость съ задоромъ. Писемскій изобразилъ въ „Горькой судьбинѣ“ людей, говорящихъ однимъ изъ великорусскихъ поднарѣчій, но съ замѣчательнымъ художественнымъ тактомъ онъ заглушилъ въ этой рѣчи всѣ ея съ одной стороны слишкомъ грубыя слова и выраженія, а

съ другой чисто мѣстныя. Къ Писемскому не надо давать филологическаго комментарія, какъ къ романамъ Печерскаго, и на „Горькой судьбинѣ“ не надо писать „для взрослыхъ“, какъ написано на „Власти тьмы“.

Діалектической особенностью костромской рѣчи изъ тѣхъ, по крайней мѣрѣ, которыя особенно ярко слышатся, могу отмѣтить уснащеніе рѣчи частицей рѣчи „тка“ „самотка“, „справедливотка“ и тому подобное.

Для филолога представлялъ бы интересъ и оригинальный синтаксисъ падежей и паратактическихъ предложеній, но эти детали рѣчи выходятъ за предѣлъ художественнаго разбора. Великолѣпны нѣкоторыя образныя или лирическія выраженія драмы, на которыя, впрочемъ, Писемскій очень скупъ, вѣроятно, боясь аффектаціи.

Лизавета сравниваетъ гнѣвъ своего мужа съ крапивой, которая съ каждымъ днемъ растетъ, да пуще жжется. Ананій Яковлевъ грозитъ посадить Лизавету въ погребъ ледяной, чтобъ замерзнуть и задохнуться ей тамъ, окаянной.

Послѣ великаго реалиста русской поэзіи Гоголя, который былъ несомнѣнно въ гораздо большей мѣрѣ поэтомъ зрительныхъ, чѣмъ поэтомъ звуковыхъ впечатлѣній—вспомните самую наружность Гоголя и въ ней черты его хищной и зоркой наблюдательности,—у насъ было нѣсколько реалистовъ съ довольно ярко выраженнымъ зрительнымъ типомъ, и изъ нихъ, конечно, самымъ выдающимся былъ Гончаровъ; стоитъ припомнить дѣтство Райскаго, сонъ Обломова, мастерскія описанія внѣшняго вида людей въ „Обрывѣ“, въ „Фрегатѣ Паллада“, и въ „Обломовѣ“. Реалистовъ-же слуховиковъ я знаю только двухъ: Писемскаго и Островскаго. Изъ нихъ Островскій, конечно, безмѣрно разнообразнѣе Писемскаго; это виртуозъ звуковыхъ изображеній; купцы, странницы, фабричные и учителя латин-

скаго языка, татары, цыганки, актеры и половые, бары, причетники и мелкіе чинуши—Островскій далъ огромную галлерею типическихъ рѣчей, къ сожалѣнію часто не лишенныхъ шаржа, болѣе эффектно-яркихъ, чѣмъ тонко-правдивыхъ. Не таковы слуховыя изображенія Писемскаго. Писемскій не наблюденія свои передавалъ, а пережитое изображалъ въ своихъ крестьянскихъ рѣчахъ; кругъ его былъ уже, и, чуждый погони за какой-бы то ни было эффектностью, Писемскій, какъ мнѣ кажется, только давалъ звучать иногда своимъ слуховымъ галлюцинаціямъ.

Власть тьмы.

Въ 1886 году вышло въ свѣтъ двѣ замѣчательныхъ книги. Одна изъ нихъ (въ этотъ годъ, впрочемъ, лишь переизданная) говорила о происхожденіи трагедіи изъ духа музыки, другая показывала на примѣрѣ, до какой степени трагедія, эта излюбленная Діонисомъ форма обнаруженія духа,—можетъ сознательно и, не переставая быть художественною, стать чуждой музыкѣ. Одна была задумана среди сверканія альпійскихъ снѣговъ и черезъ 15 лѣтъ послѣ своего зарожденія еще хранила отзвукъ войны семидесятаго года и яркій слѣдъ національнаго подъема. Другая зародилась на томительно-безконечномъ просторѣ луговъ въ елейные годы, казалось, вѣчнаго мира, и знаки своего происхожденія носила съ чисто-славянскимъ равнодушіемъ.

Въ одной романтикъ Ницше возводилъ ребячью сказку въ высшія сферы духовной жизни, въ другой—реалистъ Толстой низводилъ весь ужасъ дѣйствительности къ убогой притчѣ.

I.

Если мы будемъ разсматривать поэзію, какъ искусство, независимое отъ музыкальнаго, и какъ такое, которое въ правѣ даже преслѣдовать цѣли выразитель-

ности, исключающія музыкальность, то я не побоюсь повторить то, что я сказалъ въ началѣ этой статьи: что едва-ли есть другая трагедія, столь чуждая музыкѣ, какъ „Власть тьмы“. Я не хочу сказать этимъ, что мнѣ труднѣе представить себѣ Акима въ какой-нибудь Травіатѣ, чѣмъ Обломова въ драмѣ. Можетъ, конечно, найтись искусникъ и затѣйникъ, который найдетъ музыкальную характеристику и для Акима, и инструментуетъ какое нибудь тае... тае: вѣдь ухитрился-же Мусоргскій помѣстить въ романсъ латинскія исключенія, и знатоки находили это для себя занятнымъ. Но я понимаю здѣсь подъ музыкой нѣчто другое: я считаю музыку самымъ непосредственнымъ и самымъ чарующимъ *увѣреніемъ* человѣка въ возможности для него счастья, несоразмѣрнаго не только съ дѣйствительностью, но и съ самой смѣлой фантазіей, и думаю, что волненіе, которое мы при этомъ испытываемъ, совершенно ни къ чему не можетъ быть приравнено, потому что въ немъ соединяются: интенсивное ощущеніе непосредственности, предвкушеніе будущаго и безформенное, но безусловное воспоминаніе о пережитомъ счастіи, и не простомъ, а какомъ-то героическомъ, преображенномъ счастіи. Сократъ въ тюрьмѣ незадолго до своей смерти, говорятъ, занялся музыкой и даже переложилъ въ метры нѣсколько басенъ Эзопа. Сократу было въ это время 70 лѣтъ. Но Толстому не было и 30, когда онъ умѣлъ уже не подчиняться духу музыки, хотя у музыки въ молодости есть очень сильные союзники. Толстой превосходно изобразилъ въ „Люцернѣ“ все счастье и всю силу музыки; на русскомъ языкѣ можетъ быть, никогда не было сложено такого одушевленнаго и такого чистаго гимна, Аполлону или Діонису—не знаю. Но тутъже въ этомъ разсказѣ богъ музыки былъ и побѣжденъ діалектикой; и великій художникъ-моралистъ безъ труда вступилъ въ свои права: такъ нѣкогда Сократъ

прямо съ попойки отъ какого-нибудь Агаѳона, оставивъ послѣднихъ соратниковъ храпѣть подъ столомъ, съ первыми, еще зелеными лучами разсвѣта уходилъ босикомъ по холодной росѣ купаться въ Илиссѣ, чтобы начать свой трезвый и мудрый день. Въ сочиненіяхъ Толстого разсѣяно не мало не только умныхъ наблюденій, но и тонкихъ замѣчаній изъ области музыки, какъ и изъ другихъ сферъ нашего духовнаго бытія. Стоитъ припомнить хотя-бы Крейцерову сонату. Но странное дѣло: не только когда вамъ назовутъ это сочиненіе Бетховена, даже когда вы услышите его въ музыкѣ,—къ впечатлѣнію или представленію музыкальному примѣшивается отнынѣ что-то новое и властное, что-то отрицающее самую музыку: мелькаетъ какое-то пространство, гдѣ пахнетъ іодоформомъ и что-то безформенное съ лицомъ, замотаннымъ въ бѣлыя тряпки приподнимается съ подушекъ—выкрикиваетъ злобно-прерывистое проклятіе и опять падаетъ туда-же, чтобы тревожить мракъ только темной бѣлизной уже близкой смерти.

Я не знаю во всей толстовской литературѣ ничего, не только равнаго по музыкальности тургеневской Кларѣ Миличъ, но что-бы въ томъ-же отношеніи, можно было поставить рядомъ хотя съ Бѣлыми ночами Достоевскаго. Достоевскій и тотъ имѣлъ свою минуту, одну минуту несомнѣннаго Діонисовскаго счастія. Но могла-ли проявиться власть музыкальной тайны въ той поэзіи, которая Смертью Ивана Ильича и Холстомѣромъ показала, что ей не страшна и та загадка, передъ которой мы закрываемъ глаза? Никто не можетъ сказать, конечно, таковъ-ли бываетъ переходъ изъ одного бытія въ другое, какимъ изобразилъ намъ его Толстой въ Смерти Ивана Ильича, но поэтъ, который приподнимаетъ и это покрывало, что можетъ скрывать отъ него *музыкальное?..*

Дюреровскій рыцарь обрѣлъ слово: онъ сошелъ съ коня и сталъ разсказывать ребятишкамъ сказки. Но не требуйте-жъ отъ него, чтобы онъ пѣлъ. Голосъ его созданъ не для этого: онъ грубъ и жестокъ, этотъ голосъ, даже когда слова идутъ прямо въ душу. Во Власти тьмы не только нѣтъ музыки, но если отдаться во власть этой драмы, то начинаешь стыдиться самой любви своей къ музыкѣ. Такъ и кажется, что существуетъ на свѣтѣ не патетическая симфонія Чайковскаго, не — музыкальная побѣда надъ мукой, а только эффектный дирижеръ, да накрашенныя дамы въ перчаткахъ по локоть, которыя слушаютъ его изъ-за бѣлыхъ колоннъ залы дворянскаго собранія. Драма Толстого — это дѣйствительность, только безъ возможности куда-нибудь отъ нея уйти и за нее не отвѣчать. Это—дѣйствительность, съ которой, если быть послѣдовательнымъ и смѣлымъ, даже нельзя жить, потому что въ ней люди, единственно достойные жизни, осуждены чистить выгребныя ямы, и не находятъ этого даже особенно тяжелымъ. Это — дѣйствительность, въ которой нѣтъ ни прошедшаго, ни будущаго, и гдѣ само настоящее кажется лишь дьявольской усмѣшкой Химеры, гдѣ самый Богъ, который будто-бы учитъ насъ переносить эту дѣйствительность, созданъ фантазіей человѣка, сознавшаго всю ея безцѣльную грязь и глупость, созданъ, чтобы всѣ видѣли до какого отупѣнія могутъ дойти кроткіе. Это — дѣйствительность, но дѣйствительность невозможная, потому что это—*одна* дѣйствительность, *сама* дѣйствительность, а не та микстура, которую мы принимаемъ подъ этимъ именемъ ежедневно. Это—дѣйствительность, похожая на сонъ аскета, но не среди золотыхъ миражей южной пустыни, гдѣ поютъ камни и пророчествуютъ побѣлѣвшія кости ослицы,—на сонъ, полный горячихъ соблазновъ прошлаго,—а на сонъ аскета, который ушелъ спасаться въ холодную избу съ чадящей керосинкой и

тараканами, на тотъ сонъ, которому Иронія обрѣзала его радужныя крылья, и взамѣнъ дала власть прикрывать отчаяніе и злобу иллюзіей благословеннаго труда и непротивленія.

Смѣшно-бы было воображать, что Толстой оклеветалъ жизнь или что онъ сгустилъ краски дѣйствительности. Сила и глубина его художественнаго слова говоритъ сама за себя. Да въ сущности Толстой все равно заставилъ-бы насъ вѣрить въ правду того, что онъ говоритъ, и будь въ драмѣ его выведены не тульскіе мужики, а ацтеки или даже черти,—нельзя бы было представить себѣ ацтековъ или чертей иначе.— Таковъ уже тотъ высшій обманъ, который мы называемъ искусствомъ. Помнится мнѣ, что одинъ маститый ученый, который поглотилъ за свою долгую, трудовую жизнь болѣе художественныхъ произведеній, чѣмъ, вѣрно, мы знаемъ даже заголовковъ, небрежно замѣтилъ гдѣ-то, что, молъ, деревенскія бабы проще покончиваютъ со своими дѣтьми, чѣмъ заставилъ это дѣлать Толстой своего героя—перестарался молъ.

Я не хотѣлъ-бы упрекать покойнаго Буслаева въ отсутствіи эстетическаго чутья, но въ данную ситуацію онъ, кажется, просто не вдумался. Убійство ребенка должно было произойти именно такъ, какъ изобразилъ его Толстой, если конечно, предположить, что писатель расчитываетъ на тонкость эстетическаго пониманія своего читателя, а не на деликатность его нервовъ. Ребенка должны были убивать именно тогда-же съ маху и въ полпьяна: и мѣсяцъ долженъ былъ свѣтить, какъ на грѣхъ, особенно ярко (но это не былъ мѣсяцъ мелодрамы,—нѣтъ, и тысячу разъ нѣтъ), и урядникъ то и дѣло проходить мимо, и Анютка не спать, и Акулина не отдавать ребенка; убійство не могло не быть медленное, неловкое и жестокое,—отсюда и погребица и грязная, мокрая доска, и фонарь. Форма убійства не

только логически, а я сказалъ-бы даже органически, вытекала изъ всего хода дѣйствія, и дѣйствіе нарастало прямо въ эту сторону: Никитѣ нужно было пережить не только ужасъ, а именно оскорбительную мерзость преступленія, чтобы сбить съ себя бабьи путы жизни. Надо было, чтобы жена ему не только омерзѣла, но и омерзила ему самого себя, а вино, размыкивающее столько обидъ, должно было воочію показать Никитѣ все свое безсиліе надъ постыднымъ существованіемъ палача по бабьему приказу. Въ Никитѣ долженъ былъ получить оскорбленіе именно мужчина, чтобы сквозь разступившійся дымъ похмѣлья онъ почувствовалъ, что онъ, Никита, не только щеголь и бахвалъ, а что у него есть свое мужское достоинство, и такая область, гдѣ бабы имъ вертѣть не могутъ. А развѣ можно было оскорбить больнѣе именно мужчину, какъ направивъ его активную, мужскую силу противъ его-же новорожденнаго ребенка, да еще измучивъ его страхомъ и неприспособленностью усилій?.. Я коснулся лишь одной полоски драмы, но вы видите уже и изъ этого, какую удивительную ткань сработалъ яснополянскій мастеръ, и какъ безполезно искать въ ней художественныхъ изъяновъ. Обратимся лучше къ идейной сущности драмы. Власть тьмы—что это такое? Невѣжество, что-ли? Она только въ избѣ?.. Такъ? Открывайте больше школъ и т. д.

Вонъ—Митричъ. Онъ спасалъ алтари и престолы, а изъ всей службы запомнилъ только, какъ его пороли. Не въ избѣ-же его сѣкли?.. Вонъ—Митричева жена. Пока ея мужъ спасалъ алтари, она опредѣлилась къ своему мѣсту, п. ч. гдѣ-же солдатской женѣ и мѣсто?.. Тутъ уже въ этой „власти тьмы“ деревня съ ея темнотой, бѣдностью и опахиваньемъ коровьей смерти, кажется, рѣшительно не причемъ? *Тьма* это—всѣ, въ комъ нѣтъ Бога. Все свято и все прекрасно, гдѣ есть

Богъ, отсутствіемъ же Его обращается въ презрѣнность и ничтожество все самое, повидимому, законное и нормальное. Мать любитъ сына, и это—тьма, п. ч., основанная на равнодушіи къ Богу, т. е. нравственному закону, любовь эта не приноситъ ничего, кромѣ несчастія и озлобленія даже тому, кого любятъ, для кого трудятся, для кого не только несутъ страхъ и муку, но рискуютъ и пойти на каторгу. Жена любитъ мужа,—и это тоже тьма: „полежала-бъ, молъ и я съ тобой; да, обнимайся со мной, съ мертвымъ-то, какъ съ перемета снимутъ". Надъ больнымъ совершаютъ таинство, и это—тьма; крестятъ ребенка, передъ тѣмъ, какъ съ нимъ покончить, это сугубая тьма, это издѣвательство надъ тѣмъ самымъ Богомъ, во имя Котораго крестятъ. Ребенокъ думаетъ о смерти, чтобъ не изгадиться,—и здѣсь чувствуется страшная сила тьмы. Наконецъ, старикъ, въ которомъ есть Богъ, не только косноязыченъ, безпамятливъ и тупъ; но еще и приниженъ до своей „любезной работишки"... Это-ли не власть тьмы? Но что же *не тьма*, въ чемъ-же свѣтъ? Свѣтъ—это наша совѣсть. Онъ—въ насъ, онъ—тотъ нравственный законъ, который чудесно вложенъ въ насъ нашимъ Создателемъ. Совѣсть дѣлаетъ, т. е. она должна дѣлать насъ безжалостными къ себѣ и терпимыми къ другимъ. Мы должны помочь слабому одолѣть всѣ соблазны, но помнить при этомъ, что и для него для этого слабаго единственная возможность быть добрымъ, это—дать просторъ дѣйствію того нравственнаго закона, который есть въ его сердцѣ, какъ и въ нашемъ. Если мы будемъ противиться творимому людьми злу, то рискуемъ только усилить это зло, озлобивъ нашего противника.

Пожаръ надо не тушить, а взять изморомъ: у огня надо отнять пищу: такъ и со зломъ. Да и все равно: людей нельзя заставить дѣлать доброе,—п. ч. это будетъ уже *не доброе*, а лишь носящее его личину. Только то

и *добро*, что творится человѣкомъ *свободно*, въ силу живого, дѣйствующаго въ немъ нравственнаго закона.— Съ этимъ ученіемъ трудно разлучить два фантома: анархію и безбожіе. Въ религіи Толстого мѣсто Бога въ природѣ, въ самомъ дѣлѣ, не совсѣмъ опредѣленное. Если Толстой не допускаетъ посредника между человѣкомъ и его совѣстью, то на что-же ему то Высшее Существо, которое во мнѣ не нуждается, а я въ немъ нуждаюсь?

Въ ученіи Толстого есть одно недоразумѣніе, или, можетъ быть даже противорѣчіе, лишь иллюзорно прикрытое: это ученіе ждущее отъ людей смиренія, само основано на гордынѣ. Кто смѣетъ встать между мною и моей правдой?

Богъ во мнѣ и нигдѣ болѣе. А вѣдь правъ не Познышевъ, не Анна Каренина, а правъ Акимъ, правы непротивленцы... Гм... непротивленцы.—Но вѣдь и тутъ вопросъ, тутъ новое раздвоеніе. Есть непротивленіе и непротивленіе. Акимъ, видите-ли, не мѣшаетъ своему сыну оставить Марину опозоренною, онъ оставляетъ и его самого гибнуть. Акимъ самое большое могъ сдѣлать вотъ что: онъ вышелъ изъ мерзкой избы пьянаго бахвала, ночью, на морозъ, верстъ за десять отъ дома,— чтобъ потомъ на минуту вернуться и крикнуть: опомнись, Микишка, душа надобна... Толстому угодно было, чтобы слова эти не только не пропали, но оказались властными: услышавъ отцовскій вопль, Никита приказалъ тушить—и въ его чадную душу проникла скука, эта первая ласточка еще далекой весны, которая ждетъ Никиту гдѣ-нибудь въ тундрѣ. Но вѣдь слова Акима могли быть заглушены визгомъ гармоніи, Никита могъ-бы въ это время таскать свою бабу за косы... И очень... Но что-же изъ этого?

Важно то, что непротивленіе не имѣетъ ничего, по своей нравственной основѣ, общаго съ безразличіемъ.

Акимъ не насѣдаетъ, онъ не проповѣдуетъ, онъ не только не умѣетъ приказывать, а даже стыдитъ и то какъ-то неумѣло. Но при всемъ этомъ Акимъ, вѣроятно, и болѣетъ душою, и боится за своего Микишку; можетъ быть и то, что онъ видитъ, или хотя предчувствуетъ въ будущемъ, гораздо болѣе и сильнѣе, чѣмъ можетъ выразить его косный языкъ. Акимъ горитъ, онъ даже вспыхиваетъ, онъ не будетъ изъ скаредности, чтобы сгорало меньше фитиля, спускать огонь и чадить...

Есть область, гдѣ какой-нибудь Акимъ даже затешется и въ толпу недовольныхъ и упорствующихъ. Акимъ, присягай.—Не буду... Акимъ, бери ружье...—Не возьму. Акимъ, неси причащать ребенка...—Съ какой стати? Положимъ еще, что всѣ эти нѣтъ не такъ ужъ трудно согласовать съ ученіемъ о непротивленіи. Но можно-ли утверждать, что они, эти нѣтъ всѣ принадлежатъ свободной, божественной душѣ Акима, что здѣсь не подмѣшалось чего-то внѣшняго какого-то... боюсь сказать—авторитета? Тутъ замѣшалась одна книга. Книга эта называется Евангеліемъ, хотя Толстому и слѣдовало-бы для своей книги перемѣнить это названіе. Евангеліе значитъ „благая вѣсть“, а какую же благую вѣсть можетъ передать людямъ авторъ притчи: „Много-ли человѣку земли надо?“ Для насъ, нетолстовцевъ, Евангеліе совершенно особая книга, и представленіе о ней не вяжется ни съ какимъ другимъ, кромѣ представленія о Христѣ. Мы не садимся здорово живешь читать евангеліе, но въ церкви это—наши лучшія минуты, когда намъ читаютъ евангеліе, и всякій разъ въ безсмертныхъ словахъ на дорогомъ для насъ за свою чуждость ежедневному языкѣ мы воспринимаемъ освѣжающую душу новизну. Кто изъ насъ полностью прочелъ, ужъ не то чтобъ сличать четырехъ евангелистовъ? А между тѣмъ у каждаго изъ насъ есть въ душѣ слитый съ нашимъ существомъ и доро-

гой для насъ символъ Христа, символъ оправдавшаго насъ чуда. Евангеліе или возможность всегда оживить этотъ символъ существуетъ,—и съ насъ этого довольно. А дѣлить двѣ стихіи, которыя слились въ евангеліи, какъ онѣ были слиты въ Христѣ, т. е. любовь и чудо, мнѣ по крайней мѣрѣ претитъ. Великому человѣку бываетъ и многое позволено, и вотъ Толстой горделиво пожелалъ собственнаго евангелія. Онъ нашелъ способъ раздѣлить двѣ евангельскихъ стихіи: одну Толстой, повидимому, считаетъ вѣчною и незыблемою, такъ какъ она дала намъ высшій и исключительный образецъ нашей дѣйственной совѣсти и совершенства, основаннаго на непротивленіи: другая кажется ему случайною: она подлежитъ провѣркѣ. Не надо чуда: нравственный законъ въ насъ есть то чудо, передъ которымъ теряютъ смыслъ всѣ остальныя. Все это хорошо, но не замѣчаете-ли вы, что вмѣстѣ съ этимъ между мной и моей совѣстью все-же становится нѣчто, и что это уже не та книга не—книга, которая силою вещей сдѣлалась почти тѣмъ же, что воздухъ и вода, какъ-бы частью природы, условіемъ ихъ духовнаго бытія,—а ересіархъ съ Тишендорфомъ въ рукахъ, Штраусомъ на полкѣ и Дарвиномъ подъ столомъ; ересіархъ этотъ, вмѣсто книги, которая обросла вѣковымъ воспоминаніемъ о подъятыхъ изъ-за нея подвигахъ, сомнѣніяхъ и мукахъ, даетъ людямъ чистенькій химическій препаратъ. Вотъ это, молъ, то, что есть въ книгѣ для васъ и отъ васъ, а все остальное разберемъ мы; а ты лучше и не ходи слушать евангельскихъ словъ подъ темными сводами, какъ ихъ читаютъ на распѣвъ изъ злато-кованной книги, п. ч. все это придумали въ такихъ-то вѣкахъ, а Христосъ ходилъ босикомъ и, когда ему хотѣлось ѣсть, растиралъ между ладонями хлѣбные колосья, а ученики его ловили рыбу неводомъ.

Люди выдумали всемірный языкъ Волапюкъ: какъ

выдумка, онъ былъ не хуже прочихъ: но не смѣнилось и одного поколѣнія, и говорятъ, волапюкистъ англичанинъ уже съ трудомъ понимаетъ итальянца, говорящаго на томъ же языкѣ. Природу и жизнь человѣка не всегда подчинишь выдумкѣ. Евангеліе создало христіанство, т. е. цѣлый міръ, Толстой создалъ толстовщину, которая безусловно ниже даже его выдумки... Но вернемся къ Акиму. Господа, не чувствуете-ли вы, что ему будто чего не достаетъ? нѣтъ, не краснорѣчія,—я вовсе не объ этомъ,—и не ума, и не характера: мнѣ кажется, что ему не хватаетъ ни болѣе, ни менѣе, какъ *непосредственности.* Вмѣстѣ съ голосомъ Акима мнѣ слышится еще чей-то голосъ; изъ-за плеча этого непротивленца выглядываетъ какой-то человѣкъ, для котораго непротивленіе уже не является психической потребностью, хотя-бы выросшей на почвѣ вѣковой нищеты и безправія. Этотъ человѣкъ только принялъ на себя личину убожества. Толстому некуда было уйти отъ своей теоріи, да, можетъ быть онъ и не хотѣлъ отмежевывать Акиму мѣста для объективно-независимаго существованія. Какъ ни косноязыченъ Акимъ, а небось слово Богъ не ошибется употреблять исключительно въ толстовскомъ смыслѣ: грѣши молъ, пока совѣсть спитъ,—проснется—такъ покаешься. Совѣсть—богъ Акима *есть* въ сущности начало отрицательное: она напоминаетъ сократовскаго демона. Какъ извѣстно, демонъ былъ внутреннимъ голосомъ, который предостерегалъ Сократа: это была, очевидно, та стихія его души, которая не поддавалась діалектическому развитію. Анекдоты о демонѣ Сократа сохранились и до нашего времени, но не съ демономъ соединено имя Сократа въ теченіе цѣлыхъ тысячелѣтій, а съ новымъ принципомъ нравственности и методомъ, силу котораго онъ показалъ впервые. Если Акимъ лишь символъ, то что-же положительнаго дадутъ Акимы? Благословенный трудъ?..

Акимъ не брезгаетъ своей по-истинѣ ужасной работой: это должно показывать нравственную мощь Акимовъ, но можетъ-ли это послужить основаніемъ для благословенности труда? Левинъ коситъ и въ этомъ находитъ не только хорошую гимнастику, но отчасти и возбужденіе новаго порядка идей. Съ одной стороны баловство, положимъ, безвредное; съ другой почти мученичество,—но гдѣ же здѣсь благословенность? Самая этимологія словъ трудъ, т. е. болѣзнь, и работа, т. е. рабство, напоминаютъ намъ о томъ, что эти слова относятся лишь къ физическому и подневольному труду: здѣсь разумѣется трата мускульной силы, въ видахъ накопленія цѣнности. Только неразборчивость или бѣдность нашего языка заставляетъ насъ говорить, что Гете трудился надъ Фаустомъ. Трудъ, какъ таковой, исключаетъ творчество. Творчество можетъ соединиться съ извѣстной долей страданія, оно можетъ рождать иногда довольно непріятныя сомнѣнія, ему полезно бываетъ недовольство художника самимъ собой, но ни объ этомъ, ни о физическихъ потеряхъ организма, неразрывныхъ съ писаніемъ книгъ ли или картинъ, при творчествѣ не стоитъ и упоминать, такъ какъ все это съ избыткомъ окупается той полнотой существованія, которой не могло-бы и быть безъ элемента страданія. Нѣтъ,—трудъ это физическій трудъ, и онъ не можетъ быть названъ благословеннымъ, п. ч. онъ отнимаетъ у насъ свободу, отнимаетъ возможность созерцать и творить, и даже радость думать, п. ч. онъ грязнитъ, и, обращая насъ въ машину, безмѣрно удаляетъ отъ нашего высочайшаго образца, который творилъ, а не работалъ. Или трудъ—для оцѣнки отдыха, вродѣ поста для чревоугодія, или танцевъ для транспираціи?..

Трудъ—объединеніе людей,—но на какой-же почвѣ? Какъ колесъ въ машинѣ, гдѣ *я* перестаетъ уже быть *я*?

Поэзія труда? Что-жъ. Есть, конечно, люди, которые

видятъ поэзію даже въ окровавленной пасти серебристой и судорожно бьющейся на пескѣ щукѣ; или находящіе поэзію во взмыленныхъ бокахъ манежной лошади, которой мы, красуясь, разрываемъ желѣзомъ губы. Находятъ-же поэзію въ охотѣ и даже въ войнѣ... Ахъ, Полтавскій бой! Я возьму на себя принудительный трудъ, какъ часть общаго страданія, чтобы избавить этимъ отъ этого труда и страданія другого, можетъ быть черезчуръ обремененнаго; я подчиняюсь въ такомъ дѣйствіи внѣшнему императиву, завѣту меня Создавшаго. Но признать благословеннымъ то, отъ чего пахнетъ потомъ и отъ чего человѣкъ тупѣетъ,—тутъ надо мной безсиленъ, да и не законенъ никакой императивъ.

Всѣ-ли слова автора „Власти тьмы“ сказалъ его Акимъ. Вѣдь съ Акимомъ, какъ ни какъ, а далеко не уйдешь: вонъ онъ даже клозеты считаетъ чѣмъ-то въ родѣ банка, какимъ-то ухищреніемъ, чтобы Бога обманывать. Поговорите вы съ нимъ. А вѣдь другое слово *есть*. Когда Никиту одолѣла нравственная тошнота, какая-то ужъ совсѣмъ невозможная истома, какая-то не берущая человѣка водка... онъ готовъ покончить съ собою... нѣтъ, это не точно: не покончить съ собою, п. ч. это можетъ значить утопиться или зарѣзаться, а именно повѣситься, т. е. стать чѣмъ-то не только мертвымъ, а самонаказаннымъ, явно покараннымъ, и при томъ еще отвратительнымъ и опозореннымъ... Послѣднимъ и характернымъ впечатлѣніемъ жизни, послѣднимъ доказательствомъ, что отнынѣ она можетъ быть для него только такою,—эмблемой ея тошнотности и физической принудительности — сейчасъ стояла передъ нимъ жена, подвыпившая и празднующая свою побѣду надъ разлучницей и имъ, Никитою... Анисья... Никитѣ хочется высунуть языкъ этой жизни, этой сластолюбивой Анисьѣ и всему своему ерническому существованію—на, молъ, выкуси,—вотъ онъ вашъ сахаръ... От-

Акимъ не брезгаетъ своей по-истинѣ ужасной работой: это должно показывать нравственную мощь Акимовъ, но можетъ-ли это послужить основаніемъ для благословенности труда? Левинъ коситъ и въ этомъ находитъ не только хорошую гимнастику, но отчасти и возбужденіе новаго порядка идей. Съ одной стороны баловство, положимъ, безвредное; съ другой почти мученичество,—но гдѣ же здѣсь благословенность? Самая этимологія словъ трудъ, т. е. болѣзнь, и работа, т. е. рабство, напоминаютъ намъ о томъ, что эти слова относятся лишь къ физическому и подневольному труду: здѣсь разумѣется трата мускульной силы, въ видахъ накопленія цѣнности. Только неразборчивость или бѣдность нашего языка заставляетъ насъ говорить, что Гете трудился надъ Фаустомъ. Трудъ, какъ таковой, исключаетъ творчество. Творчество можетъ соединиться съ извѣстной долей страданія, оно можетъ рождать иногда довольно непріятныя сомнѣнія, ему полезно бываетъ недовольство художника самимъ собой, но ни объ этомъ, ни о физическихъ потеряхъ организма, неразрывныхъ съ писаніемъ книгъ-ли или картинъ, при творчествѣ не стоитъ и упоминать, такъ какъ все это съ избыткомъ окупается той полнотой существованія, которой не могло-бы и быть безъ элемента страданія. Нѣтъ,—трудъ это физическій трудъ, и онъ не можетъ быть названъ благословеннымъ, п. ч. онъ отнимаетъ у насъ свободу, отнимаетъ возможность созерцать и творить, и даже радость думать, п. ч. онъ грязнитъ, и, обращая насъ въ машину, безмѣрно удаляетъ отъ нашего высочайшаго образца, который творилъ, а не работалъ. Или трудъ—для оцѣнки отдыха, вродѣ поста для чревоугодія, или танцевъ для транспираціи?..

Трудъ—объединеніе людей,—но на какой-же почвѣ? Какъ колесъ въ машинѣ, гдѣ *я* перестаетъ уже быть *я*?

Поэзія труда? Что-жъ. Есть, конечно, люди, которые

Митричъ.

Есть чего бояться? Ты ихъ въ банѣ-то погляди. Всѣ изъ одного тѣста. У одного потолще брюхо, а то потоньше; только и различки въ нихъ. Вона кого бояться, въ ротъ имъ ситнаго пирога съ горохомъ".

И такъ, очевидно, не одна омерзѣлость жизни направляла руку Никиты къ петлѣ — онъ боялся и стыдился людей. Онъ качался, какъ былинка, между похвальбой мы-ста да мы-ста и оробѣлостью. И вотъ открывается еще дорога, которую раньше застилъ ему страхъ и стыдъ передъ людьми... Бабы, молъ, смѣяться будутъ... Разлопоушился ни къ чему. Что-жъ пускай ихъ... Да, право, перепилъ французскаго что-ли... Ребята, вяжи его. Острогъ... Сибирь... Эхъ-ма... А петля-то? легко... А дьяволъ! Это не онъ, не Никита языкъ высунулъ... Это безпятый дразнится.

„Такъ не велишь бояться людей?" И вотъ Никита начинаетъ свое искупленіе.

„Творите мужское дѣло" — такъ говорилъ нѣкогда Владиміръ Мономахъ поучая своихъ дѣтей. Та же мысль о *дерзаніи* и *мужествѣ*, которыя даже больше нужны для жизни, чѣмъ, чтобы съ нею покончить, мелькаетъ и въ чадныхъ словахъ унтера Это—тоже замаскированная рѣчь Толстого. Въ чьей дѣятельности было болѣе дерзанія? Чей анализъ былъ глубже и безстрашнѣе.—Но не будемъ закрывать глазъ и на *цѣну* этого мужества и дерзанія. Сквозь Митрича я вижу не ересіарха, я вижу и не реалиста-художника. Я вижу одно глубокое отчаяніе. Вотъ она черная бездна провала, поглотившая всѣ наши иллюзіи: и героя, и науку, и музыку... и будущее... и, страшно сказать, что еще поглотившая...

Драма на днѣ.

Я не видѣлъ пьесы Горькаго. Вѣроятно, ее играли превосходно. Я готовъ повѣрить, что, реалистичность, тонкость и нервность ея исполненія заполнятъ новую страницу въ исторіи русской сцены, но для моей сегодняшней цѣли, можетъ быть, лучше даже, что я могу пользоваться текстомъ Горькаго, безъ театральнаго комментарія, безъ навязанныхъ и яркихъ, но деспотически ограничивающихъ концепцію поэта сценическихъ иллюзій.

Я думаю, что въ наши дни вообще коллизія между поэзіей и сценой все чаще становится неизбѣжной. На сценѣ вмѣстѣ съ развитіемъ реалистичности растетъ и объективность изображенія.

Театръ даетъ все болѣе простора творческой индивидуальности *каждаго артиста*, и при этомъ школа и традиція, которыя раньше условно объединяли и ограничивали эти индивидуальности, уходятъ куда-то все далѣе отъ нашихъ подмостковъ. Между тѣмъ поэзія становится все *индивидуальнѣе* и *сосредоточеннѣе*. Поэтъ въ наши дни проявляется свободно и полно, но проявленія его личности становятся черезчуръ прихотливыми, особенно въ виду того, что усложнилась не только его натура, но и жизнь вокругъ нея. Границы между реальнымъ и фантастическимъ для поэта не

ько утоншились, но мѣстами стали вовсе призрачными. Истина и желанія нерѣдко сливаютъ для него свои цвѣта. Жизнь кажется мистической, и декорація живой.

И вотъ сцена вмѣсто одной сложной индивидуальности поэта даетъ въ лучшемъ случаѣ цѣлую гамму ихъ, и эти индивидуальности, ограничивая другъ друга, сводятъ свободную игру творческой мысли къ иллюзорной реальности.

Если слово, какъ внушающій символъ, всегда рѣзко отличалось отъ слова, какъ интонаціи и жеста, и поэзія какъ высшее и нераздѣльное проявленіе индивидуальности, отъ поэзіи, отраженной, комбинаторной и лицедѣйствующей, то въ наши дни это различіе стало пріобрѣтать иногда почти болѣзненный оттѣнокъ.

Мнѣ лично мѣшали бы, я знаю, вглядываться въ интересную ткань поэтической концепціи Горькаго: весь этотъ нестройный гулъ жизни, недоговоренныя реплики, хлопанье дверей, мельканье мокрыхъ подоловъ, свистъ напилка, плачъ ребенка, словомъ, все, что неизбѣжно въ жизни, и что можетъ быть составляетъ торжество сценическаго искусства, но что мѣшаетъ думать и въ театрѣ, какъ въ дѣйствительности.

А между тѣмъ, чтобъ оцѣнить пьесу Горькаго, и ею наслаждаться, надъ ней надо пристально думать, потому что создавшая ее индивидуальность сложна и проявляется очень прихотливо.

Непосредственнаго впечатлѣнія пьеса не даетъ; пока уяснишь себѣ ея внутреннюю идейную стройность, которая то на минуту освѣтится, то снова гаснетъ,—читателю все время кажется, то будто онъ блуждаетъ по лабиринту, то будто онъ никакъ не выпутается изъ цѣпкихъ противорѣчій.

Послѣ Достоевскаго Горькій, по-моему, самый рѣзко выраженный русскій символистъ. Его реалистичность

совсѣмъ не та, что была у Гончарова, Писемскаго, или Островскаго. Глядя на его картины, вспоминаешь слова автора „Подростка“, который говорилъ когда-то, что въ иныя минуты самая будничная обстановка кажется ему сномъ или иллюзіей. Онъ испытывалъ это, напримѣръ, гнилымъ, желтымъ, осеннимъ утромъ на Петербургскихъ улицахъ.

Одинъ театральный кратикъ, по моему, очень хорошо сказалъ о персонажахъ Горькаго, что они похожи на чертей. Я понимаю, конечно, подъ этой метафорой не пресловутую демоничность новыхъ литературныхъ героевъ: рѣчь можетъ идти только о загадочности и своеобычности тѣхъ масокъ, за которыми мелькаетъ душа поэта, о той дразнящей неуловимости контуровъ, которую какъ-то странно рядить въ типическіе шаблоны театра.

Шуллеръ, побитый за нечистую игру и одурманенный водкой, страстно, хотя и съ надрывомъ, говоритъ объ истинахъ, которыя волнуютъ лучшіе умы человѣчества. Старикъ, котораго въ жизни только мяли, выноситъ изъ своихъ тисковъ незлобивость и свѣжесть. Двадцатилѣтняя дѣвушка, которая не видѣла въ жизни ничего, кромѣ грязи и ужаса, сберегаетъ сердце какимъ-то лилейно чистымъ и дѣтски свободнымъ. А Пепелъ, этотъ профессіональный воръ, дитя острога, и въ то же время такой нервный, какъ женщина, стыдливый и даже мечтательный? Это внутреннее несоотвѣтствіе людей ихъ положенію, эта жизнь, мыслимая поэтомъ, какъ грязный налетъ на свободной человѣческой душѣ, придаетъ реализму Горькаго особо фантастическій, а съ другой стороны удивительно русскій колоритъ. Не даромъ въ нашихъ старыхъ сказкахъ носителемъ силы и удали нежданно-негаданно является какой-нибудь хроменькій Потанюшка, а алмазъ царевны отыскиваютъ на осмѣянномъ дуракѣ, гдѣ-то на черной печкѣ завернутымъ въ

грязныя тряпицы. Но Горькій уже не Достоевскій, для котораго алмазъ былъ Богъ, а человѣкъ могъ быть случайнымъ и скудельнымъ сосудомъ Божества; у Горькаго по крайней мѣрѣ для вида—все для человѣка и все въ человѣкѣ, тамъ и царевнинъ алмазъ. И если для Достоевскаго девизомъ было—смирись—дай говорить Богу, то для Горькаго онъ звучитъ гордымъ: борись и ты одолѣешь мертвую стихію, если умѣешь желать.

Перечитывая пьесу Горькаго, я убѣдился, что этотъ менѣе всего имѣлъ въ виду дразнить душу своего читателя реальнымъ изображеніемъ нищеты, паденія и надрыва.

Вообще онъ не относится къ тѣмъ бытописателямъ, которые стараются сблизить читателя съ обстановкой изображаемыхъ имъ лицъ. Рисовать онъ, кажется, и никогда не любилъ, да и фантазія едва-ли даетъ ему такія яркія отображенія дѣйствительности, какими страдалъ, напримѣръ, во время творчества Гончаровъ. Романы Горькаго скорѣе идейные эскизы, связанные *настоятельностью проблемы*, чѣмъ искусно скомпанованныя исторіи человѣческихъ сердецъ. Горькій какъ-то странно разстается со своими героями—онъ то убиваетъ ихъ, то бросаетъ совсѣмъ молодыми, когда-бы еще впору было затѣять романъ. Его кажется не особенно интересуютъ „типическія особи человѣка или занимательные эпизоды“. Къ изображенію его подводитъ не цѣпкая наблюдательность, и не интересъ къ проблемамъ индивидуальной психологіи, а идейные запросы его чуткой артистической природы.

Когда я читаю въ двадцатый разъ о Гончаровскомъ Захарѣ, или Флоберъ разсказываетъ мнѣ о Пекюше или Шарлѣ Бовари, или Теккерей методически, не торопясь, развертываетъ передо мной лѣтопись жизни Ребекки Шарпъ, я не спрашиваю *зачѣмъ*? Меня занимаетъ прежде

всего конкретный человѣкъ: мнѣ хочется представить его себѣ до мелочей одежды, до звука голоса, я ищу вокругъ ему подобныхъ, мнѣ даже кажется иногда, что я встрѣчалъ и терялъ его въ толпѣ, или былъ съ нимъ знакомъ. Когда я оставлю книгу, мнѣ нѣкоторое время скучно безъ нарисованнаго друга, хотя бы беллетристъ разсказывалъ мнѣ о самомъ неинтересномъ человѣкѣ въ мірѣ. Связь наша съ міромъ Захаровъ и Шарлей Бовари или Пикквиковъ уходитъ куда-то глубоко на самое дно безсознательной души и, отличаясь большой прочностью, порою выжимаетъ даже слезы.

Но возьмите съ другой стороны, какого-нибудь Степана Петровича Верховенскаго изъ „Бѣсовъ“ Достоевскаго, когда этотъ старикъ осанисто козыряетъ съ червей, когда онъ объясняется въ любви, или фрондируетъ, или кается. Его французская рѣчь и припадки холерины, его наивность, легкомысліе,—все это такъ прекрасно написано и такъ художественно скомпановано, но не чувствуете-ли вы, что есть нѣчто, мѣшающее вамъ отнестись къ герою Достоевскаго, какъ къ Обломову или Калиновичу?

За Верховенскимъ, какъ за Левинымъ, Познышевымъ, Иваномъ Карамазовымъ, вслѣдъ за появленіемъ каждаго изъ этихъ лицъ, вырастаетъ нѣчто новое, что̀ выше и значительнѣе ихъ. За Верховенскимъ, напр., вы чувствуете душевную тревогу Достоевскаго, которая мало-по-малу обращается для насъ въ суровый и скорбный судъ, надъ тѣмъ милымъ прошлымъ, отъ котораго родился въ настоящемъ такой ужасъ, какъ убійство Шатова.

Горькій принадлежитъ именно къ тому типу писателей, у которыхъ при появленіи новаго лица ждешь не подробностей, хочешь знать не *что*? а *зачѣмъ*? читая его, думаешь не о дѣйствительности и прошломъ, а объ этикѣ и будущемъ.

„На днѣ“ настоящая драма, только не совсѣмъ обычная, и Горькій болѣе скромно, чѣмъ правильно назвалъ пьесу свою *сценами*. Передъ нами развертывается нѣчто цѣльное и строго объединенное мыслью и настроеніемъ поэта.

Въ ночлежку, гдѣ скучилась подневольно сплоченная и странная семья, приходитъ человѣкъ изъ другого міра. Его совершенно особая обаятельность вноситъ въ медленное умираніе „бывшихъ людей“ будто бы и живительную струю, но оглядываться на себя обитателямъ подполья опасно.

Въ результатѣ приходъ Луки только на минуту ускоряетъ пульсъ замирающей жизни, но ни спасти, ни поднять онъ никого не можетъ. Поддонное царство нагло торжествуетъ: взамѣнъ двухъ убитыхъ людей оно беретъ себѣ двухъ новыхъ: Татарина и Клеща, которые дотолѣ еще крѣпились, не порывая связи съ прошлымъ. Драма Горькаго имѣетъ чисто соціальный характеръ, — романическая исторія Пепла съ Наташей только эпизодъ, искусно включенный авторомъ въ общую цѣпь.

Если хотите, любовь Василія къ Наташѣ почти не причемъ даже въ убійствѣ Костылева. Причина этого событія лежитъ въ Лукѣ, который взбаломутилъ болотную стоячую воду. Нервный Пепелъ это только тотъ шальной камень, который метнуло вверхъ изъ новаго водоворота, а Костылевъ та жаба, которая думала до конца дней своихъ спокойно купаться въ тинистыхъ водахъ, внезапно забурлившихъ и грозныхъ, хотя бы на минуту и для одной только старой жабы.

Самое *Дно* Горькаго, какъ элементъ трагедіи, не представляетъ никакой новости. Это старинная *судьба*, та εἱμαρμένη, которая когда-то вырвала глаза Эдипу и задушила Дездемону, — только теперь она оказывается довольно начитанной художницей du nouveau genre, и

на ея палитрѣ мелькаютъ невиданныя дотолѣ краски вырожденія, порочной наслѣдственности и желѣзныхъ законовъ рынка.

Опустившись на дно, конечно, въ безопасномъ колоколѣ,—дама эта оказалась гораздо рѣчистѣе, чѣмъ была она, живя надъ нашими головами, когда она лишь на минуту являла міру свои тяжкіе и красные когти.

Прежде судьба выбирала себѣ царственныя жертвы: ей нужны были то сѣдина Лира, то лиліи Корделіи. Теперь она разглядѣла, что игра можетъ быть не лишена пикантности и съ экземплярами менѣе рѣдкими, и ей стало довольно и какихъ-нибудь Клещей или Сатиныхъ. Теперь она не брезгаетъ для своего маленькаго дѣла даже самой будничной обстановкой, но за то, теперь, совершенно оставивъ романтическіе эффекты и міръ сверхъ-человѣческихъ страстей, она умѣетъ прекрасно пользоваться для своихъ цѣлей данными психопатологіи и уголовной статистики.

Вмѣстѣ съ этой перемѣной въ личинѣ судьбы и самая драма потеряла у насъ свой индивидуально-психологическій характеръ. Подобно роману, она ищетъ почвы соціальной. Драма должна была измѣниться уже по одному тому, что душа современнаго зрителя и читателя восприняла въ себя болѣе и научныхъ идей и общественныхъ интересовъ, а главное, стала болѣе чуткой къ этическимъ вопросамъ и вообще болѣе боязливой. Пришлось обновить и драматургическіе пріемы.

Такъ, драгоцѣнный остатокъ миѳическаго періода—*герой*, человѣкъ божественной природы, избранникъ, любимая жертва рока, замѣняется теперь типической группой, классовой разновидностью.

Интрига просто перестала насъ интересовать, потому что стала банальной. Жизнь, которою мы обречены замѣнять драматизированный миѳъ, тоже вноситъ въ строеніе драмы большія поправки.

Эта жизнь теперь и пестра, и сложна, а главное, она стала нетерпѣть ни перегородокъ, ни правильныхъ наростаній и паденій изолированнаго дѣйствія, ни грубо ощутимой гармоніи.

Цѣльность новой драмы устанавливается исключительно *идеею автора*, поэтически настроенная индивидуальность—вотъ единственное объединеніе пестрыхъ жизненныхъ впечатлѣній, вотъ та единственная власть, которую не можетъ не признавать надъ собою драматизируемая поэтомъ жизнь.

Драматургія пьесы „На днѣ“ имѣетъ нѣсколько характерныхъ чертъ. Въ пьесѣ три главныхъ элемента: 1) сила судьбы, 2) душа бывшаго человѣка и 3) человѣкъ иного порядка, который своимъ появленіемъ вызываетъ болѣзненное для бывшихъ людей столкновеніе двухъ первыхъ стихій и сильную реакцію со стороны судьбы. Центръ дѣйствія не остается все время одинъ и тотъ же, какъ въ старыхъ драмахъ, а постоянно перемѣщается: точнѣе вниманіе наше послѣдовательно захватывается минутнымъ героемъ: сначала это Анна и Клещъ, потомъ Лука, Пепелъ, Василиса, Настя, баронъ, Наташа, Сатинъ, Бубновъ и наконецъ актеръ. Личныя драмы то тлѣютъ, то вспыхиваютъ изъ-подъ пепла, а по временамъ огни ихъ очень затѣйливо сплетаются другъ съ другомъ.

Строго говоря, въ драмѣ Горькаго нѣтъ обычнаго начала, ни традиціонной развязки. Пьеса похожа на степную рѣку, которая незамѣтно рождается гдѣ-то въ болотѣ, чтобы замереть въ пескѣ. Но вчитайтесь внимательнѣе въ начальную и послѣднюю сцену, и вы увидите, что „На днѣ“ вовсе не какая-то сѣрая полоса съ блестками, которую Богъ знаетъ зачѣмъ выкроили изъ дѣйствительности и расцвѣтили, а что это настоящее художественное произведеніе.

Начало—это пробужденіе ночлежки. Только что сей-

часъ вотъ этотъ старикъ съ длинной косматой бородой poivre et sel былъ, какъ всѣ, какъ мы съ вами, потому что онъ спалъ. Но проснулся и сразу *становится бывшимъ человѣкомъ*.

Вся ночлежка точно родится въ моментъ поднятія занавѣса. Ночь давала ея обитателямъ непререкаемую иллюзію, ночью, во время сна самое существованіе этого ада являлось будто химерой.

Вотъ и актеръ. Въ полуснѣ онъ носится со своимъ алкоголизмомъ, какъ съ патентомъ на общественное вниманіе, это для него послѣдніе актерскіе лавры: да, и онъ какъ всѣ, онъ даже важнѣе другихъ, хотя и потерялъ имя, онъ важнѣе прочихъ, потому что у него *организмъ отравленъ алкоголемъ*, а всѣ эти бродяги даже не понимаютъ, что это такое значитъ. У Насти, можетъ быть, горѣла всю ночь керосинка, и она упивалась „Роковой любовью". Съ другой стороны, въ Аннѣ съ разсвѣтомъ пробуждается надежда еще пожить: она теперь не одна, ей не дадутъ умереть. Словомъ, что можетъ быть естественнѣе и драматичнѣе начала новой трагедіи судьбы? Конецъ въ пьесѣ тоже удивительный. Если хотите, это примиреніе души бывшаго человѣка съ судьбой. Судьба беретъ, конечно, свое: мстя бывшему человѣку за бунтъ, она пріобщаетъ къ своимъ жертвамъ три новенькихъ: во-первыхъ, Клеща, который съ этого дня не будетъ уже говорить о честномъ трудѣ и откажется отъ своей спѣси, привыкая къ чарочкѣ и жуликамъ, во-вторыхъ, татарина, который сегодня долженъ получить изъ когтей этой судьбы пламенное крещеніе въ алкоголѣ, чтобы мало-по-малу забыть и Коранъ, и далекую татарку, „которая законъ помнитъ". Третья жертва—комическая, это развѣнчанный властитель—Медвѣдевъ, который смѣнилъ сегодня свистокъ будочника на женину кофту, становясь такимъ образомъ тоже бывшимъ человѣкомъ.

Примиреніе взбунтовавшейся души съ судьбой скрѣпляется и своеобразной тризной: погибаетъ въ петлѣ самый слабый, самый довѣрчивый и самый безтолковый изъ бывшихъ людей—актеръ. Надъ гладкой зыбью успокоившейся заводи остается только поэзія, эта живучая тварь, которая не разбираетъ ни стойла, ни пойла, ни старыхъ, ни малыхъ, ни крестинъ, ни похоронъ. Формы ея безконечно разнообразны. Теперь она повисла надъ мертвой зыбью желтымъ туманомъ острожной пѣсни. Чѣмъ же не занавѣсъ для финала современной пьесы?

Я говорилъ выше о нѣсколько мистическомъ характерѣ судьбы, которая дѣлаетъ людей бывшими; Горькій хорошо показалъ, что онъ объ этомъ думаетъ, въ одномъ изъ своихъ послѣднихъ разсказовъ *).

Рѣчь идетъ о нѣкоемъ податномъ инспекторѣ Гончаровѣ, которому какъ-то подъ праздникъ стало особенно скучно и моторно въ своей семейкѣ и обстановочкѣ, и о томъ, какъ этого барина, въ шубѣ и съ деньжонками, безъ всякой видимой причины потянуло къ босякамъ. Отыскавъ подходящую парочку людей, которые показались ему достаточно оборванными и жуликоватыми, Гончаровъ начинаетъ, какъ ему вѣрно кажется, ницшеанствовать, и говоритъ бродягамъ о своемъ душевномъ томленіи. Вотъ часть этого разговора:

— Вы, впрочемъ, жулики, и вамъ это не понятно.

— Я понимаю, въ чемъ дѣло!—сказалъ я инспектору.

— Ты? Ты кто?—спросилъ онъ меня.

— Я тоже бывшій порядочный человѣкъ,—сказалъ я.—Я тоже испыталъ прелести безмятежнаго и мирнаго житія. И меня выжимали изъ жизни ея мелочи. Онѣ выжали, вытѣснили меня и душу, и все, что въ ней было... Я тосковалъ, какъ вы теперь, и запилъ, и спился... имѣю честь представиться!

---

*) „Въ сочельникъ“ въ книгѣ разсказовъ и стиховъ, изд. Курнина, въ Москвѣ, стр. 29 сл.

Инспекторъ вытаращилъ на меня глаза и долго въ угрюмомъ молчаніи любовался мною. Его толстыя красныя губы, я видѣлъ, брезгливо вздрагивали подъ пушистыми усами, и носъ сморщился совсѣмъ не лестно для меня.

— Подай мнѣ шубу.

Вотъ все, что имѣлъ еще духу крикнуть злополучный романтикъ босячества. Но не безъ трагическаго злорадства Горькій пишетъ далѣе:

„Посмотрѣлъ я на его вытянувшееся лицо и ничего болѣе не сказалъ. *Каждому скоту уготованъ судьбой хлѣвъ по природѣ его*, и сколько бы скотъ ни лягался,— на мѣстѣ, уготованномъ ему, онъ будетъ... хе-хе-хе“!

Впрочемъ, фатумъ босяковъ вовсе не написанъ на ихъ лицахъ, какъ у героевъ Марлинскаго. Все дѣло въ томъ, что Горькій умѣетъ, заглянувъ даже въ нашу филистерскую душу, открыть въ ней порою черты босячьей психологіи.

Но зачѣмъ же однако написалъ Максимъ Горькій свое „На днѣ“? Неужто, чтобы пугать Гончаровыхъ? Или, можетъ быть, чтобъ банкиры въ смокингахъ смотрѣли на бароновъ и думали изъ своихъ ложъ „Боже,благодарю тебя за то, что я не какъ этотъ мытарь“? Неужто наконецъ насъ, вскормленныхъ перомъ Достоевскаго, надо еще учить жалѣть людей? Или Горькій хотѣлъ усилить въ людяхъ чувство отдаленной и общей отвѣтственности, какъ превосходно сдѣлалъ это недавно въ своемъ очеркѣ „Нестрашное“ В. Г. Короленко? Нѣтъ и и нѣтъ. Горькій—Горькій. Онъ не моралистъ, какъ Короленко, и не будетъ онъ бездушными перстами, какъ кто-нибудь изъ его собратьевъ, подвинчивать въ нашихъ сердцахъ струны, и канифолить смычекъ, чтобы потомъ играть на этихъ струнахъ Шопеновскіе ноктюрны.

Индивидуальность Горькаго представляетъ интерес-

нѣйшую комбинацію чувства красоты съ глубокимъ скептицизмомъ.

При этомъ, чувство красоты вовсе не ограничивается у него тѣмъ, что онъ умѣетъ описывать море, степь и пѣсню,—оно составляетъ часть его природы, брызжетъ изъ-подъ его пера; Горькій самъ не знаетъ, можетъ быть, какъ онъ любитъ красоту: а между тѣмъ ему доступна высшая форма этого чувства, та, когда человѣкъ понимаетъ и любитъ *красоту мысли*. Это она, эта способность дѣлаетъ у Горкаго высоко-эстетическими отпечатки такихъ ужасовъ, какъ исторія жестокаго лакея изъ дома терпимости, и дѣлаетъ глубокими такія, кажется, неумѣлыя, дѣтскія вещи, какъ „Варенька Олесова".

Скептицизмъ у Горькаго тоже особенный. Это не есть мрачное отчаяніе, и не болѣзнь печени или позвоночника. Это скептицизмъ, бодрый, вѣчно ищущій и жадный, а при этомъ въ немъ двѣ характерныхъ черты. Во-1) Горькій, кажется, никого не любитъ, во-2) онъ ничего не боится. Если художники-моралисты, какъ нѣжныя матери, склонны подчасъ прибаловать въ неприглядномъ ребенкѣ, выразителя и наслѣдника своей идеи, свою мечту,—то у Горькаго нѣтъ, по-моему, рѣшительно ничего завѣтнаго и святого, особенно въ томъ смыслѣ, чтобы людей не допускать до созерцанія этого предмета. Горькій на все смотритъ открытыми глазами. Конечно, какъ знать, что будетъ дальше? Но покуда до его простой смѣлости не доскакаться никакимъ Андреевымъ съ ихъ „безднами" и „стѣнами". Насъ хотѣли увѣрить, будто Нилъ изъ „Мѣщанъ" для Горькаго нормальный человѣкъ. Но вѣдь это совершенно произвольное утвержденіе. Можетъ быть, да даже навѣрно Нилъ не былъ бы тогда у Горькаго такимъ тупицей. По моему, всѣхъ этихъ Артемовъ, Ниловъ и Гордѣевыхъ надо брать, какъ они

даются, cum grano salis. Глядя на нихъ, мы думаемъ: вотъ сильныя и по своему красивыя человѣческія особи; но развѣ можно винить ихъ за то, что они не берутъ отъ насъ нашихъ канцелярскихъ рецептовъ, слѣпленныхъ изъ обрывковъ философіи и религіи, да еще и написанныхъ по-латыни? Они становятся пьяницами или кулаками, вовсе не потому, чтобы водка и кулачество были для Горькаго нормальными разрядниками для энергіи его сильныхъ людей, а потому, что водка и власть даютъ хоть суррогатъ жизни, а мы можемъ дать только ея отрицаніе, предлагая людямъ на выборъ или канитель или мораль рабовъ. Можно ли винить силача мельника за то, что надорванный и чахоточный учитель ему въ концѣ концовъ только моторенъ?

Среди персонажей „Дна“ самый красивый и интересный экземпляръ, конечно, Василій Пепелъ. Онъ отчасти подходитъ къ Гордѣевымъ и мельникамъ, но какъ дальнѣйшее развитіе этого типа-ключа. Пепелъ сложная натура. Воръ по ремеслу и наслѣдственности, онъ не носитъ на себѣ никакого отпечатка подневольнаго работника съ его злобой и тупымъ чванствомъ. Спеціальность выучила его разсуждать, и, кромѣ того, она даетъ ему досугъ для размышленія. Она же развила въ Пеплѣ особую чуткость и даже странную нервность. Онъ боится мертвыхъ, боится словъ, напоминаній и одиночества; въ натурѣ Пепла есть что-то женственное, съ Гордѣевымъ и торговцемъ изъ романа „Трое“ его сближаетъ какое-то цѣломудріе чувства. Василиса дѣлается противна ему, когда онъ вспомнитъ, что она его развратила.

Можетъ быть, въ этомъ инстинктивномъ протестѣ молодой натуры противъ дурмана похотливой бабьей страсти Горькій пріоткрываетъ намъ завѣсу совсѣмъ новаго міропорядка—будущаго безлюбія людей, т. е. ихъ истинной свободы и чистой идейности.

Рядомъ съ Пепломъ возникаетъ образъ Наташи; съ какимъ-то грустнымъ юморомъ въ этой намѣченной заранѣе грязнымъ пальцемъ судьбы жертвѣ Горькій очертилъ намъ силуэтъ „современной души“.

Наташа это гордая и стыдливая дѣвственность, которую даже ругань и побои пугаютъ менѣе, чѣмъ жаркое дыханье непонятной и оскорбительной для нея страсти. Молодая душа Наташи вся—ожиданіе... вся—вопросъ... вся будущее; ей не надо дурмана Насти, потому что она живетъ своей молчаливой чуткостью.

Наташа.

Выдумываю... Выдумываю и—жду...

Баронъ.

Чего?

Наташа.

Такъ вотъ, думаю, завтра... пріѣдетъ кто-то, кто-нибудь... особенный... Или случится что-нибудь... тоже небывалое... Подолгу жду... всегда жду... А такъ... на самомъ дѣлѣ... чего можно ждать?

Если бы Горькій на фонѣ своего Дна выдѣлилъ *одну только эту*, пастелью написанную Наташу, то и тогда онъ остался бы среди „пророковъ во Израилѣ“. Трудно для современной русской души выдумать символъ болѣе трепетный и болѣе жуткій, чѣмъ Наташа, сестра Василисы Костылевой. Совершенно, какъ она, и и мы всѣ съ какой-то трагической наивностью, все ждемъ.

„Вотъ случится что-нибудь... тоже небывалое, пріѣдетъ кто-то... кто нибудь особенный“...

И какъ она въ то-же время отлично знаемъ, что ничего у насъ въ будущемъ нѣтъ.

Всѣ основы буржуазнаго строя и счастья сведены на днѣ къ такой элементарности, что нельзя сомнѣваться въ томъ, какъ авторъ драмы къ нимъ относится.

Вотъ семья—ея эмблема, конечно, Василиса Костылева... Вотъ религія—это лампада ея мужа и средства для ея наполненія... и наконецъ, вотъ правительство... бутарь Медвѣдевъ въ его буколическихъ отношеніяхъ къ обывателямъ... Но есть среди этихъ имъ намѣченныхъ основъ буржуазнаго благополучія одна, съ которой не такъ легко сладить на словахъ, потому что она давно и красиво идеализирована нашимъ сознаніемъ, это—трудъ. Я читалъ какъ-то въ книгѣ одного нѣмецкаго филолога, что трагедія Федры могла дорости до такого ужаса лишь благодаря средѣ, гдѣ не знали благословеннаго труда. Среда Горькаго тоже не знаетъ благословеннаго труда, потому что она знаетъ ненавистный и проклятый трудъ, и едва ли надо винить ея поэта, если онъ, сдѣлавъ отвлеченіе отъ утопіи своего великаго учителя, выбиваетъ изъ рукъ филистеровъ ихъ *якобы благословенное* Толстымъ оружіе...

Работникъ Клещъ—самый злой человѣкъ во всей ночлежкѣ. Даже Костылеву сорокъ грѣховъ простится за его Василису. Да и что такое Костылевъ? Слабый, гнилой и лицемѣрный старикашка, онъ куда же легче Клеща. Костылевъ болтунъ, онъ заправляетъ лампадки и отводитъ душу Іудушкиными пустяками, а въ сущности вѣдь онъ всѣхъ боится... Не таковъ Клещъ... замучивъ жену, онъ жалѣетъ только, что ея похороны унесли его инструментъ. Клещъ чванится своей честностью. Тунеядцевъ онъ презираетъ, а когда пришло совсѣмъ плохо, съ надрывомъ кричитъ о томъ, что никакой-де правды нѣтъ, потому что съ мозолями на рукахъ онъ, честный, помираетъ съ голоду, а жулики пьяны!

Бубновъ *бывшій* работникъ и предприниматель. Когда-то онъ былъ скорнякомъ, и руки у него не отмывались отъ желтой краски, въ которую надо было мокать собачьи шкуры. Среди этого благословеннаго

труда, накопленія и крашенныхъ куницъ Бубновъ чуть чуть не сталъ убійцей. Но онъ во время спохватился и бросилъ сколоченное трудомъ счастье и жену и желтыхъ собакъ; теперь это циникъ, мелкій шуллеръ, минутами какой-то вдохновенный, почти экстатическій пьяница,—но онъ уже никого не убьетъ и никогда ничего не скопитъ, потому что онъ навсегда отказался отъ обстановочки, накопленій и семейныхъ правъ, оставивъ ихъ своему сопернику, вмѣстѣ съ женой и краской „подъ куницу".

Работа не задалась и честному татарину: ему о благословенный трудъ раздробило руку, и на нашихъ глазахъ онъ идетъ ко дну.

Я уже не вспоминаю объ Аннѣ. Древніе эллины хорошо называли такихъ людей какъ она κεκμηκότες—что значитъ за разъ и *мертвые* и *отстрадавшіе*. Среди персонажей Горькаго есть два, которымъ трудъ чуждъ *органически*. Одно это—Настя. Господи, какъ далеко ушли мы въ поэзіи отъ Сонечки Мармеладовой, отъ ея косой желтой комнаты у портного Капернаумова, отъ воскрешенія Лазаря и романтической эмблемы человѣческаго страданія! Вотъ она, наша теперешняя Сонечка Мармеладова,—существо почти фантастическое. Она живетъ проституціей и романами. У нея ничего въ прошломъ... ничего въ будущемъ... ея жизнь химера... невозможность.

Ея сутенеръ—баронъ, бывшій человѣкъ, картавый, и, должно быть, съ прозрачными голубыми глазами, дошелъ до дна послѣ ряда эпизодовъ сумбурной жизни, безсмысленной женитьбы, кутежей, растратъ, подлоговъ. Онъ еще импонируетъ ночлежкѣ остатками барства, осанкой и широкими плечами. Снаружи это человѣкъ привычно, по свѣтски равнодушный, а минутами обрывисто заносчивый, но въ душѣ его уже гнѣздится какая-то чадная тревога.

„Ты разсуждаешь“, говоритъ онъ Сатину, „это хорошо, это, должно быть, грѣетъ сердце... У меня нѣтъ этого... я—не умѣю! Я, братъ, боюсь... иногда... Понимаешь... Трушу... Потому—что же дальше?“ Это бароновское чадное *Что-же дальше?* опять таки не чуждо и нашей психологіи.

Но у труда есть на днѣ не только полусознательные, инстинктивные, наслѣдственные и, такъ сказать, стихійные противники. Сатинъ его принципіальный врагъ.

Сатинъ.

„Эй, вдовецъ! Чего нюхалку повѣсилъ? Чего хочешь вынюхать?

Клещъ.

Думаю... чего дѣлать буду. Инструмента нѣтъ... все похороны съѣли!

Сатинъ.

Я тебѣ дамъ совѣтъ: ничего не дѣлай! Просто обременяй землю!

Клещъ.

Ладно... Говори... Я стыдъ имѣю предъ людьми.

Сатинъ.

Брось! Люди не стыдятся того, что тебѣ хуже собаки живется.., Подумай—ты не станешь работать, я не стану... еще сотни... тысячи... всѣ!.. понимаешь? всѣ бросаютъ работать! Никто ничего не хочетъ дѣлать—что тогда будетъ?“

или.

„Работать? Для чего? Чтобы быть сытымъ? (хохочетъ). Я всегда презиралъ людей, которые слишкомъ заботятся о томъ, чтобы быть сытыми. Не въ этомъ дѣло, баронъ! Не въ этомъ дѣло! Человѣкъ выше! Человѣкъ выше сытости!“

Сатину, этому субъективнѣйшему изъ персонажей Горькаго, непріятна мысль о работѣ, но не потому, что онъ пьяница, сбившійся съ толку бывшій человѣкъ, который боится говорить о прошломъ, а потому что его нравственной природѣ противенъ трудъ: во-первыхъ, какъ потуга буржуазнаго счастья, а во-вторыхъ, какъ клеймо рабства. Труда, какъ совѣсти, по его словамъ всякій требуетъ только отъ сосѣда. Трудъ не уравниваетъ, а разобщаетъ людей, дѣля ихъ на Клещей и Костылевыхъ. Онъ во многомъ правъ. Признаться, я не совсѣмъ понимаю, что значитъ благословенный трудъ. Неужто гимнастика Левина или мое писанье, но вѣдь оно для насъ жизнь и наслажденье, а никакой не трудъ...

Въ трудѣ, дѣйствительно не мало и подлаго, и тупого, чаще всего даже безцѣльнаго. Но только какъ же быть? Философія Сатина заключаетъ въ себѣ волнующій вопросъ, но она не подвигаетъ насъ ни на шагъ въ разрѣшеніи мучительной проблемы совѣсти.

Лука—бѣгунъ. Онъ провелъ жизнь полную всего: его мяли, до того, что сдѣлали мягкимъ, трепался онъ по всѣмъ краямъ, гдѣ только говорятъ по-русски, работалъ, вѣроятно, вродѣ того, какъ мелъ ночлежку, невзначай, пилъ, когда люди подносили, гулялъ съ бабами, укрывался, утѣшалъ, подтрунивалъ, жалѣлъ, а больше всего *вралъ пріятно*, сказки разсказывалъ.

Для него всѣ люди въ концѣ-концовъ стали хороши, но это тотъ же Горькій; онъ никого не любитъ и не полюбитъ. Онъ безлюбый. Даже не самые люди его и интересуютъ. Съ ихъ личными дѣлами онъ долго не возится, потому что онъ сторона, какъ Сократъ въ Аѳинахъ. Да и зачѣмъ возиться долго съ однимъ и тѣмъ же людомъ если земля широка и *всякаго человѣка* на ней много.

Лука любитъ не людей, а то, что таится за людьми, любитъ загадки жизни, фокусы приспособленій, фанта-

стическія секты, причудливыя комбинаціи существованій. Ему Сатинъ нравится.

Веселый ты, Костянтинъ... пріятный... Людямъ Лука, какъ Толстовскій работникъ, любитъ говоритъ пріятныя вещи, только дѣлаетъ онъ это вовсе не изъ особой душевной деликатности или прекраснодушія. Скептикъ и созерцатель, Лука замѣтилъ, что на навозѣ похвалы всякая душа распускается и больше себя показываетъ. Для того же онъ и хвалитъ, для чего распрашиваетъ, приглядывается, и для чего безъ устали мѣритъ землю стариковскими ногами. Старикашка онъ вообще хитрый, но человѣка любитъ открытаго, широкаго и смѣлаго: такого онъ называетъ *веселымъ*. Узкіе люди ему не по вкусу, вродѣ Клеща. „Работы, кричитъ, нѣту... Ничего нѣтъ". Лука привыкъ врать, да безъ этого въ его дѣлѣ и нельзя. А въ томъ мірѣ, гдѣ его носитъ, безъ лжи, какъ безъ водки, люди не могли бы, пожалуй, и водиться. Лука утѣшаетъ и вретъ, но онъ нисколько не филантропъ и не моралистъ. Кромѣ горя и жертвы, у Горькаго на Днѣ Лука ничего за собой и не оставилъ... Но что же изъ этого слѣдуетъ? Во-первыхъ, Дно все-таки лучше по временамъ баломутить, что бы тамъ изъ этого ни выходило, а во-вторыхъ... во-вторыхъ, чѣмъ бы, скажите, и была наша жизнь, жизнь самыхъ мирныхъ филистеровъ, если бы время отъ времени разные Луки не врали намъ про праведную землю, и не будоражили насъ вопросами, пускай самыми безнадежными.

Я думаю, однако, что черезъ нѣсколько минутъ смѣло могу дать звонокъ и выбраться со дна въ туманъ болѣе пристойный для той породы млекопитающихъ, къ которымъ я имѣю честь покуда принадлежать. Послушайте еще разъ: вотъ Сатинъ славитъ свободу и отъ шуллерской прибыли Бубнова пьетъ за человѣка.

„Когда я пьянъ... мнѣ все нравится. Н-да... Онъ молится? Прекрасно! Человѣкъ можетъ вѣрить и не вѣрить... Это его дѣло! Человѣкъ свободенъ... онъ за все платитъ самъ: за вѣру, за невѣріе, за любовь, за умъ. Человѣкъ за все платитъ самъ, и потому, онъ свободенъ! Человѣкъ—вотъ правда! Что такое человѣкъ? Это не ты, не я, не они... Нѣтъ! Это ты, я, они, старикъ, Наполеонъ, Магометъ, въ одномъ! Понимаешь? Это огромно. Въ этомъ всѣ начала и концы. Все въ человѣкѣ, все для человѣка! Существуетъ только человѣкъ—все же остальное дѣло его рукъ и мозга! Человѣкъ! Надо уважать человѣка! Не жалѣть... не унижать его жалостью... уважать надо!..“ и т. д.

Слушаю я Горькаго Сатина и говорю себѣ: да, все это и въ самомъ дѣлѣ *великолѣпно звучитъ*. Идея *одного* человѣка, вмѣстившаго въ себя всѣхъ, человѣка-бога (не фетиша-ли?) очень красива. Но отчего же, скажите, сейчасъ изъ этихъ самыхъ волнъ перегара, изъ клѣтокъ надорванныхъ грудей полетитъ и взовьется куда-то выше, на сверхчеловѣческій просторъ дикая острожная пѣсня? Охъ, гляди, Сатинъ-Горькій, не страшно-ли ужъ будетъ человѣку-то, а главное, не безмѣрно-ли скучно ему будетъ сознавать, что онъ—все, и что все для него и только для него?..

Драма настроенія.

ТРИ СЕСТРЫ.

Три сестры.

I.

Что это такое? Сцена это или литература? Малеванная декорація или художественная школа? Штрихи, набросанные на канву, чтобы быстрая игла протянула по нимъ цвѣтныя нити и потомъ сплела эти нити въ кресты, а кресты въ цвѣты? Или здѣсь все уже дано художникомъ, и актерамъ остается только показывать съ наиболѣе выгодной стороны свой талантъ?

Я думалъ надъ этимъ вопросомъ, но по совѣсти, не съумѣлъ на него отвѣтить. Я лично могу искать въ словахъ драмы только самого художника, хотя отнюдь и не увѣренъ при этомъ, что *объясню* вамъ его концепцію, и даже, что точно передамъ драму Чехова какъ-бы его же словами. Но задача моя, видите-ли, облегчается тѣмъ, что Чеховъ болѣе, чѣмъ какой-нибудь другой русскій писатель, показываетъ мнѣ и *васъ*, и *меня*,—а *себя* открываетъ при этомъ лишь въ той мѣрѣ, въ какой каждый изъ насъ можетъ провѣрить его личнымъ опытомъ. Были времена, когда писателя заставляли быть фотографомъ; теперь писатели стали больше похожи на фонографъ. Но странное выходитъ при этомъ дѣло: фонографъ передаетъ мнѣ *мой* голосъ, *мои* слова, которыя я, впрочемъ, успѣлъ уже забыть, а я слушаю и наивно спрашиваю: „а кто это тамъ такъ гнуситъ и шепелявитъ?“... Люди Чехова, господа, это

хотя и мы, но престранные люди, и они такими родились, это *литературные* люди.

Вся ихъ жизнь, даже оправданіе ея, все это *литература*, которую они выдаютъ или и точно принимаютъ за жизнь. И не думайте, пожалуйста, чтобы это показывало ихъ высокое литературное образованіе или тонкій вкусъ, давало имъ строгіе критеріи,—ничего подобнаго. Нѣтъ, слово литература здѣсь значитъ у меня все, что я думаю рѣшить, формулировать и даже пересоздать, не вставая съ мѣста и не выпуская изъ рукъ книжки журнала или, наоборотъ, бросаясь впередъ сломя голову...

— Куда вы, Иванъ Ивановичъ?.. Борьба, рѣшенія для такихъ людей не есть нѣчто, вызываемое самою жизнью, непосредственнымъ впечатлѣніемъ, неотразимымъ импульсомъ. Вотъ захотѣлъ и баста—и сдѣлаю, отвѣчу, а сдѣлаю. Обыкновенно это—нѣчто литературное. Мнѣ, видите-ли, ненавистны японцы, потому что они убили вотъ этого самаго юношу, который нарисованъ въ „Новомъ Времени“ еще кадетомъ. И жизнь говоритъ мнѣ только это. Но, увы, книга даетъ сцѣпленіе фразъ болѣе для меня убѣдительное, а главное болѣе привычное. Послушай, да вѣдь это-же литература, проснись—вѣдь ты живешь... Нѣтъ, не могу. выбейте у меня изъ-подъ ногъ эту литературу, и что-же я, на воздушномъ шарѣ полечу, что-ли? Какъ-бы тамъ ни было, но не дивитесь на Чеховскихъ персонажей, если они живутъ, какъ во снѣ. Не смѣйтесь надъ тѣмъ, что они такъ любятъ говорить, и что вонъ тому барону надо было пять лѣтъ упражнять свою рѣшимость, чтобы стать вмѣсто офицера бухгалтеромъ на кирпичномъ заводѣ. Не считайте и эту дѣвушку безсердечной, если она плакала отъ того, что шарманка напомнила ей Москву, а когда принесли ей извѣстіе о смерти жениха, такъ она не нашла для этого беззавѣтно любившаго ее че-

ловѣка ни одного живого слова, а ограничилась тирадой философскаго характера. Вспомните, что всѣ эти люди похожи на лунатиковъ вовсе не потому, что Чехову такъ нравились какіе-то сумерки, закатные цвѣты и тысячи еще бутафорскихъ предметовъ, приписанныхъ ему досужей критикой, а потому что Чеховъ чувствовалъ за *насъ*, и это *мы* грезили или каялись или величались въ словахъ Чехова. А почему мы-то такіе, не Чехову же и отвѣчать...

II.

Три сестры—какая это красивая группа! Какъ отъ нея вѣетъ чѣмъ-то благороднымъ и трогательнымъ. Сколько здѣсь безпомощности и, вмѣстѣ съ тѣмъ, чего-то грѣющаго, неизмѣннаго. Какое-то прибѣжище... Старшая—Ольга. Это сестра—мать. Есть такіе люди, которые точно родятся съ этикеткой *для другихъ*. Какая она серьезная, чистая, эта Ольга!

„Я не слышу себя, Маша, скажи мнѣ только, когда ты кончишь говорить свои глупости". „Ну, да, что ужъ тамъ съ вами дѣлать? Обними ты что-ли этого Вершинина на прощанье. Я отойду. Я не вижу".

Бѣдная Маша, милая Маша!

Ольга, видите-ли, это долгъ; но она не моралистка, ея девизъ — трудъ, долгъ, но для одной себя. А другимъ пусть счастье. Ея, Ольгины, радости—это чужія, радости. А между тѣмъ она, пожалуй, еще болѣе сестры—мечтательница. Старѣетъ немножко Ольга. Обостряется въ ней что-то дѣвическое, пугливое—что-ли? или чуть-чуть жеманное. Стала она даже немножко подсыхать. Ей вѣдь уже тридцать.

Самая чистота ея чуть-чуть холодная, но томящая. У Ольги розовыя щеки и болѣзненно горящіе глаза. У

нея часто болитъ голова, и когда она совсѣмъ одна, она заламываетъ руки и говоритъ. „Если бы мужъ, какъ бы я его любила“... Замѣтьте, не когда я выйду, а если, даже если бы...

Вторая сестра—Маша. Въ этой больше жизни, грома больше, эта—бродяга, дочь полка. Ей восемнадцати лѣтъ не было, когда она выпрыгнула замужъ. Женихъ былъ добрый человѣкъ и казался ей тогда такимъ умнымъ, и, главное, такимъ ученымъ. Но за семь лѣтъ супружеской жизни, ореолъ ума нѣсколько потускнѣлъ, если хотите, даже и весьма потускнѣлъ. По совѣсти-то говоря, такъ отъ всего ума остался только одинъ латинскій языкъ,—вѣрный, добродѣтельный, никому не мѣшающій латинскій языкъ, даже новаго типа предметъ, но скучный, скучный до безконечности...

Вотъ тебѣ и разъ, а Машѣ-то что-же дѣлать прикажете? Ей надо покорять, а Ѳедоръ Ильичъ,—да вѣдь это-же сама покорность. Машѣ надо увѣрять и разувѣрять, а тутъ ей вѣрятъ и безъ всякихъ ея увѣреній. Маша должна стараться понять, она хочетъ думать, а что-же тутъ понимать, когда въ латинской грамматикѣ все разъяснено еще тысячу лѣтъ тому назадъ, и если чего не находишь въ текстѣ, такъ поищи въ примѣчаніяхъ—вотъ и все. Машѣ надо жалѣть, у нея сердце такое; а какъ-же это, спрашивается, жалѣть Ѳедора Ильича, когда уже тѣмъ, что Марья Сергѣевна согласилась существовать, она дѣлаетъ его счастливымъ?

Да по совѣсти-то, ну развѣ можно жалѣть человѣка, который брѣетъ усы и говоритъ: „Маша—славный человѣкъ“. „Славная?“, а куда-же этой славной дѣваться съ ея сердцемъ? Даже ревновать, даже сердиться не на что и нельзя... Маша протестуетъ: она свищетъ, она чертыхается, она пьетъ малиновую настойку и стучитъ вилкой по тарелкѣ.

„Marie, Vous avez des manières un peu grossières“.

Какъ? Вы думаете, что Маша груба?.. Нисколько. Напротивъ, ее оскорбляетъ всякая грубость.

Онъ долженъ непремѣнно говорить мягкимъ голосомъ, быть ловокъ и тихо позванивать по ковру шпорами. Положимъ, онъ долженъ также ей уступать и быть чуть-чуть жалокъ. Но не трусливъ, нѣтъ, а такъ, слегка *несчастливъ*. Но, Боже сохрани при этомъ, чтобы онъ ковырялъ въ зубахъ или не чистилъ ногтей.

Маша задумчива. Она даже сантиментальна.. Маша любитъ, чтобы ей говорили тихимъ голосомъ немножко туманныя фразы, но чистыя, великодушныя и возвышенныя фразы, когда самоваръ потухъ, и въ столовой темнѣетъ, а по небу бѣгутъ не то облака, не то тѣни. Да, Маша сантиментальна, только не говорите ей этого, пожалуйста, а то она будетъ свистать и замучитъ васъ котомъ у Лукоморья... Златая цѣпь, златая цѣпь на дубѣ томъ. Милая Маша,—она никогда не будетъ счастлива...

Младшая сестра—Ирина. Ирина это—цвѣтъ семьи,—не надежда, не гордость, а именно *цвѣтъ*, т. е. утѣшеніе и радость. Надо-же на кого-нибудь любоваться, кого-нибудь дарить, кого-нибудь баловать. Такъ вотъ это Ирину,—и счастливое же такое вышло существо; всю жизнь ее только и дѣлали, что баловали, а не могли ни захвалить, ни изнѣжить. Ирина сегодня именинница. Вѣдь сегодня 1-ое мая, и это въ порядкѣ вещей, чтобы именно Ирина была именинница, и чтобы на ней было бѣлое платье. Это какъ-то, знаете-ли, даже справедливо. Ирина такая-же чистая и великодушная, какъ ея сестры, она такая-же трогательно-благородная, только ей не надо ни семьи, какъ Ольгѣ, ни любви, т. е. жизни, какъ Машѣ, ей, видите-ли, нуженъ *трудъ*. Не смѣйтесь, пожалуйста. Она мечтаетъ иногда и о томъ, другомъ, настоящемъ, въ—Москвѣ, конечно, гдѣ-же больше? Но развѣ бы это былъ ея мужъ, ея „Ѳедоръ Ильичъ“... да сохрани Боже!.. Онъ сталъ-бы, пожалуй,

ее цѣловать и называть *ты*. Да какъ-же бы онъ посмѣлъ? Нѣтъ, хоть и замужняя—что жь дѣлать?—это ужъ всѣ такъ дѣлаютъ,—но она, Ирина, будетъ всегда бѣлая и свободная, какъ птица, а *онъ* будетъ дѣлить ея *трудъ*... Онъ даже можетъ ей кое-что объяснить въ этомъ трудѣ, потому что, видите-ли, это будетъ не просто трудъ, отъ котораго у человѣка ссыхаются щеки и сѣдѣютъ волосы, и притомъ еще мало-по-малу,—удовольствіе!—а это будетъ какая-то непрерывная жертва, розовый огонь, гдѣ каждый день Ирина будетъ сгорать, а за ночь возрождаться, чтобы сгорать снова... Любовь! при этомъ... что же? Надо выйти замужъ, конечно, и ужъ лучше же за Тузенбаха, чѣмъ за Соленаго. Тузенбахъ добрый и идеалистъ, хотя онъ конечно чуточку и смѣшной. Но этотъ по крайней мѣрѣ не оскорбитъ ее жадными и почти злыми огоньками въ глазахъ. Соленый противенъ и страшенъ.

Впрочемъ, знаете, любовь, бракъ—это все второстепенное. Главное, у нея, Ирины, будетъ трудъ—не телеграфъ, не управа—фи! а непремѣнно школа, и притомъ не какая-нибудь глупая гимназія, гдѣ все такъ ординарно, сине и пошло, а что-то вродѣ храма, гдѣ трудъ похожъ на экстазъ, на молитву и на отреченіе, а при этомъ, видите-ли, она, конечно, этого не требуетъ, но такъ ужъ выйдетъ само собою, что любимыя и ласковыя лица будутъ смотрѣть на нее и улыбаться, и всѣ будутъ ей говорить: „какая наша Ирина милая, какая она чудная“.

III.

Три сестры такъ похожи одна на другую, что кажутся одной душою, только принявшей три формы. Онѣ *любятъ* одно и то-же и въ одно и то-же вѣрятъ.

Что-же это такое онѣ любятъ, каждая больше своей личной мечты или умѣщая туда свою личную мечту? Да развѣ же вы не знаете? Онѣ, какъ и самъ Антонъ Павловичъ, любятъ Москву... Ну, конечно же, Москву. Одиннадцать лѣтъ, какъ оттуда, даже больше наберется къ концу пьесы. Въ сущности, онѣ почти ничего даже и не запомнили оттуда цѣликомъ. Москва для нихъ, можетъ быть, только слово. Но что-же изъ этого? Тѣмъ безумнѣе онѣ ее любятъ. Москва?.. даже не Москва... это слишкомъ неопредѣленно, а Старая Басманная, домъ на Старой Басманной. Въ сущности три сестры любятъ нѣчто *весьма положительное*... Онѣ любятъ то, *чего уже нельзя утратить*. Онѣ любятъ прошлое. Романтики были, можетъ быть, единственные положительные умы въ исторіи, и Юліанъ Отступникъ имѣлъ пожалуй поболѣе солидности въ чувствахъ, чѣмъ какой-нибудь Бисмаркъ или Гладстонъ.

Сестры любятъ свое прошлое трогательно и неунизительно, положимъ, но все-же немножко смѣшно. Только здѣсь нѣтъ никакого снобизма, нѣтъ ни нервной прихоти, ни пошлой привычки, ни тупой традиціи. Нѣтъ, для нихъ Москва свѣтится. Въ Москвѣ, видите-ли, всѣ окна залиты мягкимъ, розовымъ отблескомъ, не поймешь только вечерней или утренней зари.

Въ Москву!.. въ Москву! Въ Москвѣ похоронены ихъ родители. Тамъ осталась часть ихъ общей сестринской души. О, какіе это были люди, ихъ родители, и какъ они ихъ любили! Подумать только, что они сдѣлали для насъ. Старая Басманная... А знаешь, Маша, вѣдь мсье Вершининъ жилъ на Старой Басманной. Приходите къ намъ обѣдать! О, намъ надо столько вспомнить вмѣстѣ. Вы помните мать?.. Прошлое не можетъ быть для трехъ сестеръ *только прошлымъ*. Оно было такъ полно, такъ прекрасно, что развѣ оно могло уже исчерпаться? Притомъ развѣ все, что это прошлое обѣщало,

уже исполнилось. А не исполнилось, такъ *должно исполниться*. Потомъ... завтра, но исполниться. И вотъ лучи Москвы заходятъ далеко въ будущее сестеръ. Въ настоящемъ можно многое простить и принять, многому покориться, такъ какъ будущее несомнѣнно и свѣтло... Будущее обѣщано Москвой, а Москва не могла ни налгать, ни нахвастать.

Братъ нашъ Андрей Сергѣевичъ—вы знаете—онъ будетъ профессоромъ, онъ такой ученый, такой способный и благородный. Посмотрите, какъ онъ выпиливаетъ... Слышите—это онъ играетъ на скрипкѣ. На всѣ руки, словомъ... Андрей женился на мѣщанкѣ злой, безъ вкуса и безъ сердца, главное, безъ великодушія. Андрей располнѣлъ, онъ обрюзгъ... Онъ возитъ колясочку съ Бобикомъ. Онъ радъ тому и гордъ тѣмъ, что его выбрали въ члены управы, гдѣ Протопоповъ предсѣдателемъ. Андрей играетъ въ карты и уже проигралъ ихъ общій домъ. Маша экспансивная и смѣлая, и потому она говоритъ это громко; положимъ, однѣмъ сестрамъ, но все же говоритъ. Ахъ, да Машѣ, право-же, простительно.

Маша—такая нервная. Къ тому-же она раздражена тѣмъ, что уходитъ баттарея. И Ѳедоръ Ильичъ злитъ Машу. Онъ сбрилъ себѣ усы. Онъ тупъ, Ѳедоръ Ильичъ. Но Маша великодушная и сама-же первая раскается въ своихъ словахъ. Ихъ Андрей, Андрей изъ Москвы. Да развѣ онъ можетъ измѣниться? Это что-нибудь не такъ. Или это временное, случайное. Развѣ въ Москвѣ на Старой Басманной могутъ не розовѣть зарею окна въ томъ домѣ, гдѣ онѣ родились, и гдѣ давно уже уготована для нихъ новая, обѣтованная жизнь. А между тѣмъ жизнь... Не та... а *эта* жизнь... сѣрая жизнь съ ея педагогическими совѣтами и туманными утрами... Жизнь-то идетъ... Съ виду она будто только ползетъ, а оглянешься... Батюшки, сколько отъѣхали. Вотъ батта-

рея уходитъ. Бѣдная Маша! Старикъ этотъ уйдетъ тоже, докторъ, а вѣдь, кромѣ няни, это была послѣдняя живая связь сестеръ съ Москвой и прошлымъ. „Иванъ Романычъ, а наша мать, она васъ тоже любила“? „Непомню ужъ“... Милый Иванъ Романычъ. Протопоповъ нянчитъ Софочку, Андрюша—Бобика. Тузенбаха убили. Оля начальница. Ѳедоръ Ильичъ—инспекторъ и сбрилъ усы... Ему все равно, Ѳедору Ильичу, онъ доволенъ и такъ. Вотъ ихъ домъ, ихъ садъ... И здѣсь есть уже свои воспоминанія. А скоро всего этого нельзя будетъ и узнать. Наташа вырубитъ аллею. Наташа обѣщала всюду насажать цвѣточковъ, гвоздичекъ пахучихъ. Мѣщанка... А гдѣ-то Вершининъ? Гдѣ-нибудь чай пьетъ и философствуетъ... Черезъ 200 лѣтъ, черезъ 300 лѣтъ... И кто-нибудь непремѣнно его жалѣетъ. Безъ этого нельзя... Вы чудная... восхитительная, вы единственная... И все проходитъ... Ничего настоящаго еще не было... А какія-то глупыя версты уже проходятъ... Знакомое, милое, а выцвѣтаетъ, линяетъ... измѣняетъ даже... О, только бы Іерусалимъ не измѣнилъ. Горитъ-ли еще на западѣ его тѣнь?.. Чтобы не было Москвы?.. Невозможно. О, держитесь за прошлое, прощайте во имя прошлаго. Всему прощайте. И Родэ прощайте съ его моментальной фотографіей—повернуться нельзя, онъ уже защелкнулъ... И Наташѣ прощайте, уступайте... Помните, что *ваше* не здѣсь, и что Наташа, въ сущности, даже несчастна, потому что у нея нѣтъ этой все искупающей, все озаряющей Москвы, а есть только Бобикъ, Протопоповъ да зеленый кушакъ... Наташа гонитъ няньку... Что-же? Я возьму няню съ собою. Наташа рубитъ аллею, да руби, Богъ съ тобой. Мы здѣсь вѣдь только до завтра... Вонъ тамъ погорѣльцы: они заполонили весь домъ, гдѣ только ихъ нѣтъ? они и въ гостиной, и въ столовой, и въ дѣвичьей, и на лѣстницѣ, кажется. Няня, дай имъ вотъ эту кофточку. А это что? И это тоже. Трое,

ты говоришь? Что же бы еще? О, товарищи! Вѣдь и мы здѣсь такія-же гостьи, какъ и вы. Мы здѣсь на бивуакѣ.

Сегодня педагогическій совѣтъ, завтра отдохну, тамъ, положимъ, уроки... Но потомъ, о, потомъ уже безъ промедленія въ Москву. Маша, а Ѳедоръ Ильичъ какъ же? Ирина, ты-же говорила: школа, трудъ. Да, конечно, все это помѣхи. Это надо какъ-нибудь устроить. Но какъ-же намъ и быть-то? Вѣдь если не Москва, такъ для чего же и жить, поймите, жить-то чѣмъ-же?

Жизнь задѣла всѣхъ трехъ сестеръ своимъ чернымъ крыломъ. Въ началѣ драмы это была еще свободная группа. Каждая изъ трехъ сестеръ и хотѣла, и могла, *какъ ей казалось*, жить по-своему... Каждая, вглядывавалась въ горизонтъ, искала своей точки, которая пойдетъ только къ ней или позоветъ только ее...

Въ концѣ драмы сестры жмутся другъ къ другу, какъ овцы, застигнутыя непогодой... Какъ ветлы въ полѣ, когда вѣтеръ шумно собьетъ и скосматитъ ихъ блѣдную листву въ одинъ общій трепетъ.

У каждой стало въ душѣ не то, что меньше силы, а какъ-то меньше довѣрія къ себѣ, меньше возможности жить одной. И это ихъ еще болѣе сблизило. Стало точно не три единицы, а лишь три трети трехъ.

Лирикъ, а не драматургъ, смотритъ на насъ изъ-за послѣдней группы трехъ сестеръ. Точно чья-то душа стоитъ передъ загадкой... Передъ Москвой... Точно эта душа только что почувствовала, что заря въ окнахъ закатная и повторяетъ какъ въ бреду. Если-бы знать... если-бы знать. Кто это говоритъ? Ольга, Чеховъ, или мы говоримъ? Чортъ возьми, въ фонографѣ положительно *мой* голосъ, или чей-то, во всякомъ случаѣ, ужасно знакомый. Это не сестры. Это мы вопрошаемъ и ждемъ, что наша обѣтованная земля придетъ за нами сама. Такъ мы въ это твердо все время вѣрили, и

вдругъ на минуту, на терцію, но намъ стало очевидно, что земля-то не идетъ, и что мы должны идти, а *какъ* должны—этого ужъ мы рѣшительно не понимаемъ, потому что въ книжкахъ нигдѣ объ этомъ ничего не написано, и потому что для этого, видите-ли, надо носить іегеровскую фуфайку и учиться плавать. Да не можетъ-же этого быть! Мы столько читали, мы такъ любили, такъ желали. И вдругъ выходитъ, что нужно совсѣмъ не то, а какіе-то лыжи или фуфайки.

III.

Позвольте, но вѣдь вы говорили о женщинахъ. Развѣ душа этимъ исчерпывается? Развѣ нѣтъ въ ней и активнаго момента?.. Что же можетъ дать женщина, кромѣ готовности раздѣлить, пострадать, да еще этой чудной, грѣющей ласки?.. А тѣ, герои-то, которые пьютъ водку, подписываютъ бумаги, бреютъ усы, дерутся на дуэли и играютъ въ карты... Да, герои-то?.. о, ихъ, конечно, тоже цѣлая галлерея... Только новаго ужасно мало... То-же равнодушіе къ жизни... Философическое, впрочемъ. Здѣсь теорія, здѣсь, господа, принципъ. Ну, сегодня, какъ нибудь... Но завтра... Нѣтъ, пора, давно пора стать человѣкомъ и взяться за дѣло. „Еще работы въ жизни много“. Вы еще увидите, увидите...

Вотъ первый номеръ—Тузенбахъ. Ему уже подъ тридцать, а онъ не зналъ еще, что такое трудъ, и родители его не знали, и предки не знали... Но онъ любитъ трудъ. И онъ, Тузенбахъ, себя еще покажетъ. Вы не смотрите, что денщикъ стаскивалъ съ него вчера сапоги... Но Тузенбахъ не даромъ чуть-чуть, знаете-ли, нѣмецъ. Онъ упоренъ! Вотъ пять лѣтъ, какъ онъ ухаживаетъ за Ириной. Теперь вотъ сколько мѣсяцевъ уже каждый день съ нею на телеграфъ и съ телеграфа.

это вѣдь преопасный зритель, не отлучается самъ-то, подлецъ, ни на шагъ. Соленый не Печоринъ и не Лермонтовъ, т. е., если хотите, онъ и Печоринъ, и Лермонтовъ, и даже немножко Байронъ, но при этомъ онъ выше ихъ, и онъ реалистъ. А главное онъ Василій Соленый, а они не Василіи Соленые. Печоринъ, то Печоринъ, но вѣдь есть у васъ, какъ хотите, нѣкоторое сходство съ тѣмъ мужчиной, который когда-то написалъ „записки изъ подполья". „Можетъ быть. Не знаю. Не читалъ-съ". Какимъ хамскимъ языкомъ онъ давеча объяснялся въ любви Иринѣ. Она уходила, а онъ говорилъ ей въ спину... Онъ, кажется, даже заплакалъ... Ну, и что-же?.. И къ чорту! А барона я подстрѣлю... Великодушный? Къ чорту великодушіе! Да вѣдь это-же гадость, Василій Васильевичъ!.. Поймите, что онъ женихъ, вѣдь подводы наняты уже... Такъ что-же что гадость? Тѣмъ лучше. Какъ въ подпольѣ... Болитъ зубъ, такъ ему и надо, пусть, еще сильнѣе болитъ. Подставляйте-ка лобъ, милый баронъ... Ага, это не Ирина Сергѣевна... Но, Боже мой, куда-же дѣваться отъ самого себя, отъ самого-то себя куда прикажете уйти?

Андрюша Прозоровъ? Геніальный человѣкъ! Но этотъ, господа, слишкомъ занятъ. Ему, видите-ли, некогда даже подписывать бумаги. Ему читать некогда. Несчастья на него просто отовсюду... вотъ ужъ поистинѣ на бѣднаго Макара... Деньги проигралъ. Сегодня двѣсти, вчера двѣсти. А домъ-то вѣдь общій... Знаю... знаю самъ отлично и безъ васъ... Конечно, сестры не сказали бы ни слова, но все-же Андрей Сергѣевичъ *сознается*, что поступилъ *неправильно*, не спросивъ у сестеръ позволенія... Чего-же вы еще, спрашивается, хотите?.. Что онъ не сдѣлался профессоромъ?. Но это, во-первыхъ, еще не ушло, а во-вторыхъ, почему-же лучше быть профессоромъ, чѣмъ земскимъ дѣятелемъ?.. Я нахожу, что это даже очень почтенно—управа. Коля-

сочку вожу? Что-жъ? развѣ это можетъ меня принизить? Жена? Ну, жена, конечно... Не совершенство. Если хотите, она даже похожа иногда на какого-то шаршаваго звѣря... Но, по своему, Наташа все-таки права,— она, милыя мои, прямой человѣкъ, честный человѣкъ... Вы, вѣрно, думали, что Андрей Сергѣевичъ скажетъ *среда запла*. Нѣтъ, онъ этого не скажетъ... Но что-жъ? Да, если хотите, то не отецъ, конечно, виноватъ, но обстоятельства... *точно виноваты*.

Чего стоило одно воспитаніе... А потомъ? Жилъ онъ жилъ спокойно. Отецъ служилъ, получалъ жалованье, онъ учился. Все по хорошему! Надъ нимъ была рука и какъ разъ въ то время, когда надо было его, Андрея, поддержать... Бацъ... отца не стало... Опеки не стало... Вотъ онъ и опустился, тутъ и женитьба эта, и одышка. Растолстѣлъ... Какъ хотите, а эта *такъ называемая независимость* иногда препоганая вещь. Теперь онъ тоже обрѣлъ уголъ. Ну, это ужъ конечно не отецъ. Наташа,—она хорошая, словъ нѣтъ. Но нѣтъ, знаете, у нея этой тонкости... Ѳерапонтъ вотъ тоже надоѣдаетъ... съ бумагами... Но это еще, господа, ничего. Вы погодите... Играю себѣ на скрипкѣ, вожу въ колясочкѣ Бобика, и вдругъ какая-нибудь тамъ реформа? Меня всколыхнуло... Ну-ка, что вы *тогда*, Марья Сергѣевна, скажете? Или явится она, не Наташа,—конечно; эта уже явилась, эта, скажемъ просто, была ошибка. Сознаюсь-же, чего вамъ еще? Но та, о, та, которая поведетъ меня за собою. Сколько мнѣ лѣтъ? Ну, положимъ, что тогда будетъ сорокъ, ну сорокъ пять. А Гладстонъ-то когда жилъ самой интенсивной жизнью?.. А Левъ Толстой? Нѣтъ, мы еще себя покажемъ. Завтра, Ѳерапонтъ, завтра. Надоѣлъ право со своими бумагами... Не видитъ человѣкъ, что я занятъ серьезными мыслями.

Еще герой—Вершининъ. Ну, на этотъ разъ ужъ, кажется, именно такой человѣкъ, котораго могутъ безза-

вѣтно полюбить всѣ три сестры... Не даромъ-же Маша такъ смѣло и такъ жарко его цѣловала... и не наединѣ... Фи, она, Прозорова... тайкомъ... А при Ольгѣ...

Онъ--военный, значитъ онъ свой. Въ немъ ничто не оскорбляетъ. Онъ бѣденъ, но у него, несмотря на его сорокъ два года, ни одного сѣдого волоса. Онъ чисто русскій человѣкъ, т. е. великодушный, отвлеченный и чуточку безтолковый человѣкъ. Вотъ видите: у него сумасшедшая жена опять хватила отравы, а онъ, какъ ни въ чемъ не бывало, горячится о томъ, что будетъ черезъ 300 лѣтъ, будто Тузенбахъ тоже это знаетъ. Вершининъ мужчина, и, если надо, онъ убьетъ и умретъ. Но при этомъ у него такой тихій голосъ. А еще—вѣдь онъ жилъ на Старой Басманной. Вокругъ Вершинина ореолъ,—онъ отчасти Москва, вѣдь его, Вершинина, звали „влюбленнымъ маіоромъ". Вершининъ это символъ, это что-то вродѣ перваго, уже слегка потускнѣвшаго въ памяти, но такого милаго, такого запрещеннаго въ тѣ годы романа. Вершининъ скроменъ также. Онъ не надоѣдаетъ вамъ своими несчастьями, онъ не хватается за голову и не дымитъ на весь домъ отъ огорченія, какъ этотъ противный Василій Васильевичъ Соленый. Онъ уходитъ потихоньку. Жена, знаете, опять. Я ужъ не прощаясь. Но если онъ не жалуется, развѣ отъ этого онъ еще не жалчѣе? Вотъ у него и философія-то такая мрачная. Теперь, видите-ли, счастье невозможно. Но мы должны трудиться и страдать. Это нашъ долгъ передъ свѣтлымъ, хотя и *не нашимъ* будущимъ,—зачѣмъ иллюзіи? Все это для тѣхъ неизвѣстныхъ, для потомковъ...

Тузенбахъ видитъ здѣсь логическую ошибку, а Маша чувствуетъ разбитое сердце. Маша русская—пожалѣла и полюбила—и все стало трынъ-трава. Ну да, люблю... цѣлую... Ну... Милый... Милый... Вотъ если бы... Положимъ, Ѳедоръ Ильичъ... Ну Ѳедоръ Ильичъ ужъ какъ-

сочку вожу? Что-жъ? развѣ это можетъ меня принизить? Жена? Ну, жена, конечно... Не совершенство. Если хотите, она даже похожа иногда на какого-то шаршаваго звѣря... Но, по своему, Наташа все-таки права,— она, милыя мои, прямой человѣкъ, честный человѣкъ... Вы, вѣрно, думали, что Андрей Сергѣевичъ скажетъ *среда запла*. Нѣтъ, онъ этого не скажетъ... Но что-жъ? Да, если хотите, то не отецъ, конечно, виноватъ, но обстоятельства... *точно виноваты*.

Чего стоило одно воспитаніе... А потомъ? Жилъ онъ жилъ спокойно. Отецъ служилъ, получалъ жалованье, онъ учился. Все по хорошему! Надъ нимъ была рука и какъ разъ въ то время, когда надо было его, Андрея, поддержать... Бацъ... отца не стало... Опеки не стало... Вотъ онъ и опустился, тутъ и женитьба эта, и одышка. Растолстѣлъ... Какъ хотите, а эта *такъ называемая независимость* иногда препоганая вещь. Теперь онъ тоже обрѣлъ уголъ. Ну, это ужъ конечно не отецъ. Наташа,—она хорошая, словъ нѣтъ. Но нѣтъ, знаете, у нея этой тонкости... Ѳерапонтъ вотъ тоже надоѣдаетъ... съ бумагами... Но это еще, господа, ничего. Вы погодите... Играю себѣ на скрипкѣ, вожу въ колясочкѣ Бобика, и вдругъ какая-нибудь тамъ реформа? Меня всколыхнуло... Ну-ка, что вы *тогда*, Марья Сергѣевна, скажете? Или явится она, не Наташа,—конечно; эта уже явилась, эта, скажемъ просто, была ошибка. Сознаюсь-же, чего вамъ еще? Но та, о, та, которая поведетъ меня за собою. Сколько мнѣ лѣтъ? Ну, положимъ, что тогда будетъ сорокъ, ну сорокъ пять. А Гладстонъ-то когда жилъ самой интенсивной жизнью?.. А Левъ Толстой? Нѣтъ, мы еще себя покажемъ. Завтра, Ѳерапонтъ, завтра. Надоѣлъ право со своими бумагами... Не видитъ человѣкъ, что я занятъ серьезными мыслями.

Еще герой—Вершининъ. Ну, на этотъ разъ ужъ, кажется, именно такой человѣкъ, котораго могутъ безза-

нѣжныхъ руки набиваютъ ему, Вершинину, папиросы, и чьи-то глаза, знакомые, сѣрые, но бывающіе и синими, глядятъ на него и жалѣютъ его... Не улыбаются, а серьезно жалѣютъ... Боже, какъ онъ усталъ... отъ разговора... то бишь труда этого самаго. Но какая награда! И знаете-ли, что въ этой наградѣ самое лучшее? Вы думаете руки? Вовсе нѣтъ. А то, что вмѣстѣ съ этой лампой и этимъ остывшимъ самоваромъ и ровно дышащей за розовымъ корсажемъ грудью приходитъ и въ какой-то неловкой позѣ становится тутъ-же ни болѣе, ни менѣе, какъ Общее Счастье... Да, это оно, несомнѣнно оно. Чортъ его знаетъ, откуда и какъ, но оно явилось. Не Кулыгинъ-же его въ самомъ дѣлѣ привелъ. А онъ тоже доволенъ теперь, онъ директоръ, и все теперь сбрилъ, не только усы, но и бакены также. Ужъ не Ѳерапонтъ-ли затащилъ это общее счастье съ управскими бумагами? Какъ-то, видите-ли, вышло такъ, что собрались неглупые, искренніе люди и честныя натуры, сидѣли, сидѣли; желали, желали, раскинули на бобахъ,—и всѣ теперь довольны, и трехсотъ лѣтъ ждать не надо. Поработайте-ка вы сами, потомки, а съ насъ довольно... и мы, ужъ извините, будемъ себѣ спокойно спать на кроватяхъ съ любимыми женщинами. О, сила красоты!..

То, что является драмой для Маши, то, что такимъ ореоломъ свѣтится около нѣжной Ирины,—какой это фарсъ около лысѣющей головы Вершинина! Позвольте, господа... Вы забыли еще одного москвича... Вы забыли нашъ послѣдній фазисъ... Теперь это чуть видный серпъ и не свѣтитъ нисколько... Но, господа, вѣдь этотъ серпъ былъ тоже когда-то полнолуніемъ, и онъ глядѣлся въ рѣку и серебрилъ рѣку, а на рѣкѣ качалась лодка, и бѣлая, неестественно бѣлая въ лунной полосѣ рука тянулась за желтой лиліей.

А онъ глядѣлъ, любовался и молчалъ. И зачѣмъ

онъ, глупый, молчалъ? Нѣтъ, о нѣтъ-же, мы-то не будемъ такими. Что за ужасъ... Оставьте... Конечно, онъ и жалкій, и милый, и честный... Но вѣдь онъ пьетъ... Что-же изъ того, что пьетъ? Это кому какъ Богъ дастъ. Но посмотрите-жъ однако, вѣдь онъ даже не читалъ Шекспира. Онъ знаетъ Добролюбова изъ газетъ... Понимаете, даже не изъ Міра Божія, а изъ газетъ. Онъ не знаетъ, что Вольтера называли Фернейскимъ отшельникомъ, и что онъ... что онъ былъ... атеистомъ что-ли? Или нѣтъ, постойте... Какъ это?.. La pucelle... La pucelle...

А по моему, господа, у Чебутыкина тоже только наша общая душа... И такая же она у него совершенно, какъ и у вашей благородной и нѣжной Ирины. Ирина-то вотъ сейчасъ клянется, что пойдетъ въ школу, что она будетъ работать... а снѣгъ падать, а она работать и т. д. И такъ ей бѣдной, пока она говорила, стало жаль, и не Тузенбаха, который убитъ изъ-за нея, убитъ, оттого что у нея турнюръ и глаза умирающей лани, а себя жалко, потому что она... Ирина... Понимаете, Ирина, передъ которой всѣ упадаютъ... И вдругъ она скажетъ: дѣти, откройте сѣвернаго оленя на 24 страницѣ христоматіи. Къ вечеру у Ирины разболятся зубы. Ольга уложитъ ее и закутаетъ въ оренбургскій платокъ. Потомъ Ирина надѣнетъ черное суконное платье... Я не знаю, что будетъ дальше, но я слышу одно: завтра, завтра... Москва... Школа... Триста лѣтъ... Бобикъ спитъ... Ну и пускай, все это прекрасно, живите, Богъ съ вами, кто какъ умѣетъ, но право же и „Тарабумбія... сижу на тумбѣ я“, ну ей-Богу же я не понимаю, чѣмъ этотъ резонъ хуже хотя-бы и кирпичнаго завода, въ смыслѣ оправданія жизни.

Бальмонтъ—лирикъ.

Бальмонтъ—лирикъ.

I.

Среди многообразныхъ особенностей или можетъ быть, недоразвитостей, а иногда и искаженій нашей духовной природы, которыми мы обязаны русской исторіи, меня всегда занимала одна—узость нашего взгляда на слово. Насъ и до сихъ поръ все еще нѣсколько смущаетъ оригинальность, и тѣмъ болѣе смѣлость русскаго слова, даже въ тѣхъ случаяхъ, когда мы чувствуемъ за ней несомнѣнную красоту. Мы слишкомъ привыкли смотрѣть на слово сверху внизъ, какъ на нѣчто безцвѣтно-служилое, точно-бы это была какая-нибудь стенографія или Эсперанто, а не эстетически цѣнное явленіе изъ области древнѣйшаго и тончайшаго изъ искусствъ, гдѣ живутъ міровые типы со всей красотой ихъ эмоціональнаго и живописнаго выраженія.

Наслѣдье аскетовъ, взглядъ на тѣлесную оболочку лишь съ точки зрѣнія ея грѣховнаго соблазна и бренности, аналогически переносится нами и на слово—исконнаго слугу мысли.

Слово—остается для насъ явленіемъ низшаго порядка, которое живетъ исключительно отраженнымъ свѣтомъ; ему дозволяется, положимъ, побрякивать въ стишкахъ, но этимъ и должна исчерпываться его му-

зыкальная потенція. Если въ стихахъ дозволительны и даже желательны украшенія, то все-же, помня свой литературный рангъ, они должны оставлять идею легко переводимою на обыденный, служилый волапюкъ, который почему-то считается привилегированнымъ выразителемъ міра, не корреспондирующаго съ внѣшнимъ непосредственно.

И главное при этомъ—ранжиръ и нивеллировка. Для науки все богатство, вся гибкость нашего духовнаго міра; здравый смыслъ можетъ увѣрять, что земля неподвижна—наука ему не повѣритъ; для слова-же, т. е. поэзіи за глаза довольно и *здраваго смысла*—здѣсь онъ верховный судья, и рѣшенія его никакому обжалованью не подлежатъ. Поэтическое слово не смѣетъ быть той капризной струей крови, которая грѣетъ и розовитъ мою руку: оно должно быть той рукавицей, которая напяливается на всѣ ручныя кисти, не подходя ни къ одной. Вы чувствуете, что горячая струя, питая руку, напишетъ тонкую поэму, нѣтъ,—надѣвайте непремѣнно рукавицу, потому что въ ней можно писать только аршинными буквами, которыя будутъ видны всѣмъ, пусть въ нихъ и не будетъ видно вашего почерка, т. е. вашего *я*.

Если хотите, то невозбранно и сознательно—сильной красоты у насъ могло достигнуть одно церковно-славянское слово, можетъ быть, потому, что его выразительность и сила были намъ такъ или иначе нужны, и ихъ погладила даже львиная лапа Петра. Слово гражданское сразу попало въ отдѣлку голландскимъ шкиперамъ и стало удѣломъ школы и канцеляріи, которыя и наложили на него печать безотвѣтной служилости.

Въ дальнѣйшей исторіи благодаря оффиціально-городскому характеру нашей словесности и желѣзной централизаціи книжная рѣчь мало-по-малу лишалась животворнаго вліянія мѣстныхъ элементовъ и вообще словъ

Бальмонтъ—лирикъ.

I.

Среди многообразныхъ особенностей или можетъ быть, недоразвитостей, а иногда и искаженій нашей духовной природы, которыми мы обязаны русской исторіи, меня всегда занимала одна—узость нашего взгляда на слово. Насъ и до сихъ поръ все еще нѣсколько смущаетъ оригинальность, и тѣмъ болѣе смѣлость русскаго слова, даже въ тѣхъ случаяхъ, когда мы чувствуемъ за ней несомнѣнную красоту. Мы слишкомъ привыкли смотрѣть на слово сверху внизъ, какъ на нѣчто безцвѣтно-служилое, точно-бы это была какая-нибудь стенографія или Эсперанто, а не эстетически цѣнное явленіе изъ области древнѣйшаго и тончайшаго изъ искусствъ, гдѣ живутъ міровые типы со всей красотой ихъ эмоціональнаго и живописнаго выраженія.

Наслѣдье аскетовъ, взглядъ на тѣлесную оболочку лишь съ точки зрѣнія ея грѣховнаго соблазна и бренности, аналогически переносится нами и на слово—исконнаго слугу мысли.

Слово—остается для насъ явленіемъ низшаго порядка, которое живетъ исключительно отраженнымъ свѣтомъ; ему дозволяется, положимъ, побрякивать въ стишкахъ, но этимъ и должна исчерпываться его му-

минать всѣхъ этихъ Крешевыхъ, Грековыхъ и сколькихъ еще? которые отцвѣтали, не успѣвши расцвѣсть, но такіе поэты, какъ Случевскій и Кусковъ, начавши писать въ юности, должны были, въ силу внѣшнихъ обстоятельствъ, замолкать на десятки лѣтъ до преклоннаго возраста. А рядомъ процвѣтали стихи Шеллера и Омулевскаго и всѣ эти забытые теперь съ сербскаго, изъ Петефи, изъ Ларры—мимоходомъ, никогда не писавшаго стиховъ.

Вы помните, конечно, что Писаревъ *одобрялъ* поэзію Майкова. Но каково было это *одобреніе?* Базаровъ видѣлъ въ довольно смѣло выраженномъ эпикуреизмѣ тогда еще молодого Майкова законное заявленіе о требованіяхъ организма. Хороша, подумаешь, поэзія!

Говорить-ли о судьбѣ Алексѣя Толстого, котораго начинаютъ понимать лишь черезъ 30-ть лѣтъ послѣ его смерти, о только что собранной сокровищницѣ Фета, о Тютчевѣ, котораго знаютъ только по христоматіи Галахова; о поэзіи Полонскаго, этой растрепанно-яркой кометѣ нашей литературы?

Если-бы кто-нибудь сдѣлалъ для нея хоть то, что покойный поэтъ сдѣлалъ для Бенедиктова.

Да что я говорю о судьбѣ нашихъ di minores, когда изслѣдованіе столѣтняго Пушкина послѣ всѣхъ памятниковъ, обѣдовъ и рѣчей начато только вчера академикомъ Коршемъ, и если хоть нѣсколько извѣстно въ литературѣ, то лишь благодаря своему анекдотическому поводу. Эстетизмъ силою обстоятельствъ сроднился въ нашемъ сознаніи съ нераскаяннымъ барствомъ, и только исторія разберетъ когда-нибудь на досугѣ лѣтопись его многострадальности. Развитію нашего устнаго слова очень мало помогала до сихъ поръ и школа, благодаря тому, что Толстовскія училища безусловно ограничили устное преподаваніе наше въ пользу учебника, и всѣ мы въ лучшую пору нашей воспріимчивости должны

чисто народныхъ, какъ подлыхъ. Еще Бѣлинскому н. чего не говорила народная поэзія, да и съ тѣхъ ı поръ едва-ли голосъ ея сталъ громче.

Не находя поддержки въ искусствѣ устной рѣчи въ которомъ государство не нуждалось, наше слов(эмансипировалось лишь весьма недостаточно: при этомъ оно обязано своимъ развитіемъ не столько культурной работѣ, какъ отдѣльнымъ вспышкамъ генія. Не забудьте еще, что за плечами у насъ не было Рима и стильной латинской культурности, въ Византію же мы и сами захлопнули дверь, порвавъ со славянщиной.

Вторая половина XIX вѣка останется въ литературѣ эпохой безраздѣльнаго господства журнализма. Въ журнальную работу уходило все, что только было въ литературѣ живого и талантливаго. Кто знаетъ увидали-ли бы мы даже „Бѣсовъ", если-бы не своевременные Катковскіе авансы Достоевскому. Исторія оцѣнитъ въ свое время трудную и важную роль русскаго журналиста. Русскій геній надѣленъ такой рѣдкой силой, скажу даже—властью, приспособляемости, что въ нашей литературѣ были крупные писатели, которыхъ какъ-то нельзя даже представить себѣ внѣ журнала. Достаточно назвать имена Глѣба Успенскаго и Салтыкова. Выработался мало-по-малу особый типъ художественныхъ произведеній вродѣ Салтыковскаго—„За рубежомъ", едва-ли не вполнѣ чуждый западу. Не говорить же о Лабулэ или послѣдней формаціи Барреса.

Я-бы назвалъ характеръ произведеній Салтыкова *байронизмомъ* журналистики. Салтыкову же мы обязаны и едва-ли не апогеемъ развитія нашего служилаго слова.

Эзоповская, рабья рѣчь едва-ли когда-нибудь будетъ еще звучать такимъ злобнымъ трагизмомъ.

Придется-ли говорить о судьбѣ русскихъ стиховъ съ 40-хъ годовъ и до конца вѣка? Я не буду уже по-

ской рѣчи и наша школьная теорія поэзіи, въ которой все еще царятъ Лессингъ и Шиллеръ, да еще со всѣми ошибками изготовителей учебной литературы. Но я не вижу ближайшей связи и между историко-генетическимъ методомъ въ изслѣдованіи словесныхъ произведеній и выработкой стиля, т. е. повышеніемъ нашего чувства рѣчи. Я уже не говорю о томъ, что для русскихъ лингвистовъ наша литературная рѣчь есть явленіе гибридное, и едва-ли потому особенно поучительное. Крайняя небрежность и принципіальная безцвѣтность журнальной рѣчи дѣлаютъ для изслѣдователя нашего литературнаго языка особенно интересными попытки русскихъ стихотворцевъ послѣднихъ дней. Такъ или иначе эти попытки заставили русскаго читателя думать о языкѣ, какъ объ искусствѣ,—слѣдовательно онѣ повышаютъ наше чувство рѣчи. Я лично успѣлъ болѣе или менѣе разобраться лишь въ творчествѣ одного изъ новыхъ поэтовъ—К. Д. Бальмонта. Бальмонтъ переводилъ и писалъ очень много стиховъ, но наиболѣе опредѣлительными для его поэзіи являются, по моему, сборники: „Горящія зданія“, „Будемъ какъ солнце“ и „Только любовь“, о нихъ-то, главнымъ образомъ, и пойдетъ рѣчь ниже.

II.

Изъ двухъ разновидностей нашего художественнаго слова прозаическая развивается въ условіяхъ несравненно болѣе благопріятныхъ, чѣмъ тѣ, которыя выпали на долю стихотворной. Наша журнальная критика гораздо скорѣе проститъ беллетристу Андрееву всѣ его Туманы, Стѣны и Бездны, чѣмъ поэтамъ Бальмонту и Брюсову воспѣтыя ими игры. Что-то торжественно-слащавое и жеманное точно прилипло къ русскому стиху. *Да и* не хотимъ мы глядѣть на поэзію серьезно, т. е.

какъ на искусство. На словахъ поэзія будетъ для насъ, пожалуй, и служеніе, и подвигъ, и огонь, и алтарь, и какая тамъ еще не потревожена эмблема, а на дѣлѣ мы все еще цѣнимъ въ ней сладкій лимонадъ, не лишенный, впрочемъ, и полезности, которая даже строгимъ и огорченнымъ русскимъ читателемъ очень цѣнится. Развѣ можно думать надъ стихами? Что же тогда останется для алгебры? И вотъ потревоженный умъ, видя, что къ новой поэзіи не подходятъ готовыя формулы, милыя для него въ самой своей опошлѣлости, спѣшитъ окарикатурить, если не аліенировать, все, что не поддается переводу на его служилую рѣчь. Пусть даже радужный туманъ стихотворенія плѣнилъ его—въ лучшемъ случаѣ пожатіе плечами и „да! красивая форма". Охъ, ужъ эта „поэтическая форма", и какой педантъ выдумалъ это выраженіе?

Но еще хуже обстоятъ дѣла поэзіи, если стихотвореніе покажется читателю неморальнымъ, точно *мораль* то же, что *добродѣтель*, и точно блюденіе оной на словахъ, хотя бы въ самыхъ героическихъ размѣрахъ, имѣетъ что-нибудь общее съ подвигомъ и даже доброй улыбкой. Поэтическое искусство, какъ и всѣ другія, опредѣляется прежде всего тѣмъ, что одаренный человѣкъ стремится испытывать рѣдкое и высокое наслажденіе творчествомъ. Само по себѣ творчество—аморально, и наслаждаться имъ ли или чѣмъ другимъ отнюдь не значитъ жертвовать и ограничивать самого себя ради ближнихъ, сколько бы блага потомъ они ни вынесли изъ нашего наслажденія.

Я остановлюсь на одномъ, по-моему, характерномъ примѣрѣ нашего упорнаго нежеланія понимать новое поэтическое слово.

Въ сборникѣ стиховъ К. Д. Бальмонта „Будемъ какъ солнце" въ отдѣлѣ „Змѣиный глазъ" (II т. Полн. Собр., стр. 224) напечатана слѣдующая пьеса:

Я—изысканность русской медлительной рѣчи.
Предо мною другіе поэты—предтечи,
Я впервые открылъ въ этой рѣчи уклоны,
Перепѣвные, гнѣвные, нѣжные звоны.
Я—внезапный изломъ,
Я—играющій громъ,
Я—прозрачный ручей,
Я—для всѣхъ и ничей.

Переплескъ многопѣнный, разорванно-слитный,
Самоцвѣтные камни земли самобытной,
Переклички лѣсныя зеленаго мая,
Все пойму, все возьму, у другихъ отнимая.
Вѣчно-юный, какъ сонъ,
Сильный тѣмъ, что влюбленъ
И въ себя, и въ другихъ,
Я—изысканный стихъ.

Мнѣ, кажется, не приходилось ни слышать, ни читать, чтобы эта пьеса кому-нибудь понравилась,—я не говорю, конечно, о представителяхъ новой школы. Глумленіе, намеки на манію величія, торжествующія улыбки по поводу *уклоновъ*, *перепѣвности* и грома риѳмующаго съ какимъ-то изломомъ—все это en premier lieu.

Между тѣмъ стихотвореніе ясно до прозрачности и можетъ показаться бредомъ величія развѣ тѣмъ людямъ, которые не хотятъ видѣть этой формы помѣшательства за банальностью романтическихъ формулъ.

Прежде всего объяснимъ *уклоны* и *перепѣвность*. Уклонъ—превосходная метафора. Это значитъ мягкій, облегченный спускъ—переходъ съ одного плана въ другой.

Перепѣвные, гнѣвные, нѣжные звоны.

Уклонъ будетъ нарушенъ, если вы переставите второе и третье слово строки.

Перепѣвъ—recantatio, чтобы не ходить за примѣрами далеко.

Переплескъ, перепѣвные звоны,
*перекл*ички.
Все *пойму*, все *возьму*, у другихъ
отн*имая*.

*Само*цвѣтные камни земли *само*бытной.

Внезапный изломъ, т. е. молнія, вполнѣ на мѣстѣ передъ *играющимъ громомъ*. (Замѣтьте символику *з* и *р*—*з*мѣистости и *р*аската).

Но все это достали. Читатель, который еще въ школѣ затвердилъ „Exegi monument'" готовъ-бы былъ простить поэту его гордое желаніе прославиться: всѣ мы люди, всѣ мы человѣки, и кто не ловилъ себя на мимолетной мечтѣ... Но тутъ что-то совсѣмъ другое. Г. Бальмонтъ ничего не требуетъ и все забираетъ... По какому-же праву? Но, позвольте, можетъ быть, *я*—это вовсе не самъ К. Дм. Бальмонтъ, подъ маской стиха. Какъ не онъ? Да развѣ уклоны и перепѣвы не выписаны цѣликомъ въ прозѣ предисловія къ „Горящимъ зданіямъ?" А это ужъ, какъ хотите, улика. Развѣ что, можетъ быть, надо разумѣть здѣсь Бальмонта, не единолично, а какъ Пиѳагора, съ его коллегіемъ. Какъ бы то ни было, читатель смущенъ. А тутъ еще „всѣ другіе поэты предтечи". Что за дерзость, подумаешь!.. Пушкинъ, Лермонтовъ?.. Но всего хуже эта невыносимая для нашего смиренства открытая самовлюбленность.

Сильный тѣмъ, что влюбленъ
И въ себя, и въ другихъ.

Зачѣмъ въ себя?

Для людей, которые видятъ въ поэзіи не пассивное самоуслажденіе качанья на качеляхъ, а своеобразную форму красоты, которую надо взять ею-же возбужденнымъ и настроеннымъ вниманіемъ, *я* г. Бальмонта

не личное и не собирательное, а прежде всего наше *я*, только сознанное и выраженное Бальмонтомъ.

Мнѣ рѣшительно все равно, первый ли Бальмонтъ открылъ перепѣвы и уклоны; для меня интересны въ пьесѣ интуиція и откровеніе моей-же души въ творческомъ моментѣ, которымъ мы всѣ обязаны прозорливости и нѣжной музыкальности лирическаго *я* Бальмонта. Важно прежде всего то, что поэтъ слилъ здѣсь свое существо со стихомъ, и что это вовсе не Квинтиліановское украшеніе,—а самое существо новой поэзіи. *Стихъ не есть созданье поэта*, онъ даже, если хотите, не принадлежитъ поэту. Стихъ не отдѣлимъ отъ лирическаго *я*, это его связь съ міромъ, его мѣсто въ природѣ; можетъ быть, его оправданіе. *Я* поэта проявило себя при этомъ лишь тѣмъ, что сдѣлало стихъ *изысканно - красивымъ*. Медленность же изысканной рѣчи уже не вполнѣ ей принадлежитъ, такъ какъ это ритмъ нашихъ рѣкъ и майскихъ закатовъ въ степи. Впрочемъ изысканность въ *я* поэта тоже ограничена національнымъ элементомъ и можетъ быть даже въ большей мѣрѣ, чѣмъ бы этого хотѣлось поэту: она переноситъ насъ въ златоверхія палаты былиннаго Владиміра, къ тѣмъ заѣзжимъ молодцамъ, каждое движеніе которыхъ ведется по писанному и по ученому, къ щепетливому Чурилѣ, къ затѣйливымъ наигрышамъ скомороховъ и къ бѣлизнѣ лица Запавы, которую не смѣетъ обвѣять и вѣтеръ. А развѣ не тотъ же призывъ къ изысканности въ Пушкинскомъ лозунгѣ „Прекрасное должно быть величаво“ или Лермонтовскомъ фонтанѣ и его медленныхъ шагахъ по лунно-блестящему и кремнистому пути? Развѣ все это не та же *изысканность* только еще не названная? Зачѣмъ Бальмонтъ ее называлъ?.. Ну хорошо — пускай изысканность, но зачѣмъ - же вычура? „Переплескъ многопѣнный, разорванно - слитный“. Не проще-ли: *море-горе, волны-челны?* Катись какъ съ горы.

Да, поэтъ не называетъ *моря*, онъ не навязываетъ намъ моря во всей громоздкости понтійскаго впечатлѣнія. Но за то въ этихъ четырехъ словахъ символически звучитъ таинственная связь между игрою волнъ и нашимъ *я*. *Многопѣнность*—это *налетъ жизни* на тайнѣ души, *переплескъ — безпокойная музыка творчества*; а *разорванная слитность*—наша невозможность отдѣлить свое *я* отъ природы и рядомъ съ этимъ его непрестанное стремленіе къ самобытности.

Далѣе. Стихъ поэта можетъ быть для васъ *неясенъ*, такъ какъ поэтъ не обязанъ справляться со степенью вашего эстетическаго развитія. Но стихъ долженъ быть *прозраченъ*, разъ онъ *текучъ*, *какъ ручей*.

Онъ—ничей, потому что онъ никому и ничему не служитъ, потому что исконно, по самой воздушности своей природы, стихъ свободенъ, и потому еще, что онъ есть никому не принадлежащая и всѣми созидаемая мысль, но онъ ни отъ кого не прячется — онъ для всѣхъ, кто захочетъ его читать, пѣть, учить, бранить или высмѣивать—все равно. Стихъ это *новое яркое слово*, падающее въ море вѣчно творимыхъ.

Новый стихъ силенъ своей влюбленностью и въ себя и въ другихъ, причемъ самовлюбленность является здѣсь какъ-бы на смѣну классической *гордости* поэтовъ своими заслугами.

Что можетъ быть искреннѣе признанія въ самовлюбленности и законнѣе самаго чувства, безъ котораго не могла-бы даже возникнуть лирическая поэзія, я уже не говорю о ея романтической стадіи, на которой мы всѣ воспитались? Но зачѣмъ, видите-ли, Бальмонтъ, не называя *моря*, какъ всѣ добрые люди, наоборотъ, называетъ то, что принято у насъ замалчивать. Хотя, конечно, Викторъ Гюго...

Но стихъ влюбленъ и въ другихъ, т. е. онъ хочетъ слиться со всѣмъ, что съ нимъ *однопримодно*, что те-

куче, свѣтло и звонко. Онъ все пойметъ и готовъ даже все отнять у другихъ. Вѣчно юный, какъ сонъ, онъ во всѣхъ переливахъ, переплескахъ и перепѣвахъ хранитъ только свою неподчиняемость и изысканность.

Это послѣднее значитъ, что стихъ не только ничего намъ не навязываетъ, но и ничего не даетъ, потому что красоту его, какъ кладъ, надо открыть, отыскать. Прежде, у *тѣхъ, у предтечей нашего стиха и нашего я* природа—была объектомъ, любимымъ существомъ, можетъ быть, иногда даже идоломъ. Они воспѣвали ее, они искали у нея сочувствія, и въ ней отраженія своего *я*.

Тиха украинская ночь...
Выхожу одинъ я на дорогу...

Нашъ стихъ, хотя онъ, можетъ быть, и не открываетъ новой поэтической эры, но идетъ уже отъ безповоротно-*сознаннаго*, стремленія *символически стать самой природою*, отображая и плавные уклоны лебединыхъ бѣлоснѣжностей, и всѣ эти переплески ея жизней и желаній, и самобытность камней, и все, что вѣчно обновляется, не переставая быть сномъ; наконецъ, все, что сильно своей влюбленностью: не любовью, съ ея жертвами, тоской, упреками и отчаяньемъ, а именно веселой и безоглядной влюбленностью въ себя и во всѣхъ; и при этомъ поэтъ не навязываетъ природѣ своего *я*, онъ не думаетъ, что красоты природы должны группироваться вокругъ этого *я*, а, напротивъ, скрываетъ и какъ-бы растворяетъ это *я* во всѣхъ впечатлѣніяхъ бытія.

Пьеса Бальмонта волшебно слила всѣ плѣнившія стихъ подвижности и блески, и поэтъ сумѣлъ сдѣлать это безъ *единаго разобщающаго сравненія*.

Наконецъ о размѣрѣ. Изящно-медлительный анапестъ не стирая, все же нѣсколько ослабляетъ рѣзкость

слова *я*, поэтъ изысканно помѣщаетъ его въ тезисъ стопы. Къ тому же анапесты Бальмонта совершенно лишены въ пьесѣ суроваго характера трагическихъ пародовъ, которые смягчались у грековъ танцемъ,—и среди пестраго и гомонящаго царства переплесковъ, раскатовъ, перекличекъ и самоцвѣтныхъ каменьевъ стихъ, какъ душа поэта, храня свой ритмъ, движется мѣрно и медленно межъ граней, которыя онъ самъ-же себѣ изысканно начерталъ по четыремъ аллеямъ своего прямоугольнаго сада, двумъ длиннымъ и двумъ короткимъ.

III.

Содержаніе нашего *я* не только зыбко, но и неопредѣлимо, и это дѣлаетъ людей, пристально его анализирующихъ, особенно если анализъ ихъ интуитивенъ,—такъ сказать, *фатальными мистиками*. Однако въ исторіи художественной литературы, гдѣ это *я* всего полнѣе выясняется можно, мнѣ кажется, прослѣдить и нѣкоторую правильность въ постепенномъ обогащеніи его содержанія, по мѣрѣ того, какъ увеличиваются наши познанія о душевной жизни человѣка, и какъ сами мы становимся требовательнѣе къ себѣ и смѣлѣй и правдивѣй въ своемъ опредѣленіи. Есть, конечно, и общія культурныя и соціальныя причины, которыя опредѣляютъ разность въ содержаніи нашего *я* въ различные моменты его самосознанія. Такъ возвратъ религіозныхъ запросовъ въ опустѣлую человѣческую душу вызвалъ въ нашемъ *я* тоску и тотъ особый мистическій испугъ, то *чувство смерти*, которое такъ превосходно изображается въ произведеніяхъ гр. Льва Толстого, особенно начиная со второй половины романа „Анна Каренина“. У Роденбаха мы можемъ прослѣдить, какъ оригинально это чувство окрашиваетъ и любовную эмоцію.

Художественное безстрашіе Достоевскаго въ невѣдомой до него *поэзіи совѣсти* развернуло передъ нами тотъ свитокъ, который когда-то только мерещился Пушкину въ безсонныя ночи. Призракъ больной совѣсти проходитъ черезъ всѣ творенья Достоевскаго отъ „Записокъ изъ подполья“ до самоубійства Смердякова и сумасшествія Ивана Карамазова.—Наслѣдственность, атавизмъ, вырожденіе, вліяніе безсознательнаго, психологія толпы, la bête humaine, боваризмъ—всѣ эти научныя и художественныя обогащенія нашего самосознанія, сдѣлали современное *я* можетъ быть болѣе робкимъ и пассивнымъ, но за то и болѣе чуткимъ и болѣе глубокимъ: сознаніе безысходнаго одиночества и мистическій страхъ передъ собою вотъ главные тоны нашего *я*. За послѣднее время его созерцательную пассивность стремится всколыхнуть ницшеанство, причемъ, конечно, слѣдуетъ совершенно отдѣлять это сложное культурное явленіе, которое лучше всего привилось на нашей и отчасти на французской почвѣ отъ твореній Базельскаго философа, которымъ ницшеанство нерѣдко даже противорѣчитъ. Въ ницшеанство французскія романистки вносятъ совершенно чуждый Ницше элементъ женской психологіи (Ces deux romans L'inconstante (m-me de Noailles) et La nouvelle Espérance (m-me d'Houville) ont une qualité commune et nouvelle—une sincérité un peu révélatrice de la psychologie féminine), а русскіе беллетристы обоготвореніе сильнаго человѣка и протестъ противъ жалости и труда, какъ одной изъ формъ рабства.

Романъ и новелла, этюдъ и драма, особенно же этюдъ и драма, какъ формы наиболѣе вибрирующія, давно уже пробуютъ открывать намъ разныя стороны нашего обогащеннаго *я*. Казалось бы, что лирическая поэзія, какъ самая чуткая и богатая оттѣнками между формами художественнаго творчества, должна бы была и подавно

отражать это *я* во всей полнотѣ его волненія. Но это-то насъ и смущаетъ.

Мы никакъ не хотимъ допустить, что старые художественные пріемы, которые годились для Манфреда и трагическаго Наполеона, вся эта тяжелая романтическая арматура мало пригодна для Меттерлинковскаго *я*: тамъ была сильная воля, гордая замкнутость натуры, тамъ было противопоставленіе себя цѣлому міру, была условная опредѣленность эмоцій, была и не всегда интересная поэтически гармонія между элементарной человѣческой душой и природой, сдѣланной изъ одного куска. Здѣсь, напротивъ, мелькаетъ *я*, которое хотѣло бы стать цѣлымъ міромъ, раствориться, разлиться въ немъ, *я*— замученное сознаніемъ своего безысходнаго одиночества, неизбѣжнаго конца и безцѣльнаго существованія; *я* въ кошмарѣ возвратовъ, подъ грузомъ наслѣдственности, *я*—среди природы, гдѣ, нѣмо и незримо упрекая его, живутъ такія же *я*, *я* среди природы мистически ему близкой и кѣмъ-то больно и безцѣльно сцѣпленной съ его существованіемъ. Для передачи этого *я* нуженъ болѣе бѣглый языкъ намековъ, недосказовъ, символовъ: тутъ нельзя ни понять всего, о чемъ догадываешься, ни объяснить всего, что прозрѣваешь или что болѣзненно въ себѣ ощущаешь, но для чего въ языкѣ иногда не найдешь и слова. Здѣсь нужна музыкальная потенція слова, нужна музыка уже не въ качествѣ метронома, а для возбужденія въ читателѣ творческаго настроенія, которое должно помочь ему опытомъ личныхъ воспоминаній, интенсивностью проснувшейся тоски, нежданностью упрековъ, восполнить недосказанность пьесы и дать ей хотя и болѣе узко-интимное и субъективное, но и болѣе дѣйственное значеніе. Музыка символовъ поднимаетъ чуткость читателя: она дѣлаетъ его какъ бы вторымъ, отраженнымъ поэтомъ. Но она будетъ казаться только безсмыслицей, если, читая новаго поэта, мы захо-

тимъ сохранить во что бы то ни стало привычное намъ пассивное состояніе, ждущее готовыхъ наслажденій. Но мнѣ кажется, что новая символическая поэзія имѣетъ для насъ и не одно прямое, непосредственное, а еще и ретроспективное значеніе.

Развивая насъ эстетически, она дѣлаетъ для насъ интереснѣе и поэзію нашихъ корифеевъ; мы научаемся видѣть въ старой поэзіи новые узоры и черпать изъ нея болѣе глубокія откровенія.

Новая поэзія прежде всего учитъ насъ цѣнить слово, а затѣмъ *учитъ синтезировать* поэтическія впечатлѣнія, отыскивать *я* поэта, т. е. наше только просвѣтленное *я* въ самыхъ сложныхъ сочетаніяхъ, она вноситъ лирику въ драму и помогаетъ намъ усваивать въ каждомъ произведеніи основной настрой души поэта. Это интуитивно-возстановляемое нами *я* будетъ не столько внѣшнимъ, такъ сказать біографическимъ *я* писателя, сколько его истиннымъ неразложимымъ *я*, которое въ сущности одно мы и можемъ, какъ адэкватное нашему, переживать въ поэзіи.

Небольшой примѣръ. Пушкинская „Русалка“ (1832)— представляетъ собою одинъ изъ романтическихъ возвратовъ поэта, уже женатаго и который года за четыре передъ этимъ увѣрялъ насъ, что

Мой идеалъ теперь—хозяйка,
Мои желанія—покой,
Да щей горшокъ, да самъ большой.

Мы, современные читатели, ищемъ пушкинскаго *я* во всѣхъ перегибахъ и складкахъ драматической ткани его „Русалки“.

Мы любуемся цвѣтистымъ переплескомъ его души, встревоженной неотразимостью возвратнаго налета, какъ она въ отвѣтъ, точно Беклиновскія волны, то вырисуется тоскующимъ профилемъ княгини въ серебри-

стой повязкѣ, то освѣтитъ свои трагическія бездны безуміемъ нищаго и косматаго старика, то захолодѣетъ и заблещетъ въ разъ навсегда оскорбленной русалкѣ, и при этомъ передъ нами проходятъ вонсе не страдающіе люди, развертывается совсѣмъ не драма, а лишь объективируются моменты цѣльнаго, единаго, разорванно-слитнаго *я*, которое вдругъ освѣтилось зарницей воспоминанія, и кошмарныя признанія котораго теперь съ аналитически блѣдной рѣчи лексикона мы вторичнымъ синтезомъ наслаждаясь переводимъ на мистическій языкъ души.

IV.

Лирическое *я* Бальмонта, поскольку я съумѣлъ въ немъ разобраться, кажется мнѣ очень интереснымъ. Я начну его анализъ съ того момента, который поразилъ меня ранѣе другихъ. Бальмонтъ хочетъ быть и дерзкимъ и смѣлымъ, ненавидѣть, любоваться преступленіемъ, совмѣстить въ себѣ палача съ жертвой и сирену съ призрачнымъ чернымъ монахомъ, онъ дѣлаетъ кровавыми даже свои дѣтскія воспоминанія, а между тѣмъ нѣжность и женственность—вотъ основныя и такъ сказать опредѣлительныя свойства его поэзіи, его *я*, и именно въ нихъ, а не въ чемъ другомъ надо искать объясненія какъ воздушности его поэтическихъ прикосновеній къ вещамъ, такъ и свободы и перепѣвности его лирической рѣчи, да, пожалуй, и капризной измѣнчивости его настроеній. Среди всѣхъ черныхъ откровеній Бодлэризма, среди холодныхъ змѣистостей и одуряющихъ ароматовъ внимательный взоръ легко откроетъ въ поэзіи Бальмонта чисто женскую стыдливость души, которая не понимаетъ всей безотрадности смотрящаго на нее цинизма, хотя пытливому воображенію и горячей головѣ кажется, что они уже давно и безвозвратно осквернены холодной скользкостью порока.

Нѣжнѣе всего.

Твой смѣхъ прозвучалъ серебристый
Нѣжнѣй, чѣмъ серебряный звонъ,—
Нѣжнѣе, чѣмъ ландышъ душистый,
Когда онъ въ другого влюбленъ.

Нѣжнѣй, чѣмъ признанье во взглядѣ,
Гдѣ счастье желанье зажглось,
Нѣжнѣе, чѣмъ свѣтлыя пряди
Внезапно упавшихъ волосъ.

Нѣжнѣе, чѣмъ блескъ водоема,
Гдѣ слитное пѣніе струй,—
Чѣмъ пѣсня, что съ дѣтства знакома,
Чѣмъ первой любви поцѣлуй.

Нѣжнѣе того, что желанно,
Огнемъ волшебства своего,—
Нѣжнѣе, чѣмъ польская панна,
И значитъ нѣжнѣе всего. (II, 35)

Я напомню въ томъ же жанрѣ „Закатные цвѣты“, „Придорожныя травы“, „Безглагольность“, „Черемухой душистой“, да и сколько ихъ есть еще пьесъ, которыя всего, кажется, свободнѣе выходили изъ сердца поэта.

Психологія женщины очень часто останавливаетъ на себѣ вниманіе нашего лирика, и мнѣ кажется, что онъ лучше воспроизводитъ душевный міръ женщины, чѣмъ мужчины. Всѣ эти носители кинжаловъ Sin miedo, влюбленные испанцы и крестоносцы и дьяволы кажутся намъ преломленными въ призмѣ женскихъ глазъ, а женскія пьесы можетъ быть лучшія изъ Бальмонтовскихъ, особенно его двѣ „колдуньи“.

Какъ медленно, какъ тягостно, какъ скучно
Проходитъ жизнь, являя тотъ же ликъ:
Широкая рѣка течетъ беззвучно,
А въ сердѣ дышитъ бьющійся родникъ.

И новаго онъ хочетъ каждый мигъ,
И старое онъ видитъ неотлучно.
Субботній день, какъ всѣ прошелъ, поникъ,
И полночь бьетъ, и полночь однозвучна.
Такъ что-же, завтра—снова, какъ вчера?
Нѣтъ, есть восторгъ минуты изступленной.
Меня зовутъ. Я слышу. Такъ. Пора.
Пусть завтра встрѣчу смерть въ чаду костра,—
За сладость счастья, сладко быть сожженной...
Межъ демоновъ я буду до утра (II, 267)

А вотъ конецъ колдуньи влюбленной.

О да, я колдунья влюбленная,
Смѣюсь по обрыву скользя.
Я ночью безумна, я днемъ полусонная,
Другой я не буду—не буду—нельзя. (II, 287).

Его пьеса. „Сліяніе“ опять-таки женская по своей психологіи. А вотъ и самопризнаніе поэта.

Ты мнѣ говоришь, что какъ женщина я,
Что я разсуждать не умѣю,
Что я ускользаю, что я какъ змѣя,—
Ну что-же, я спорить не смѣю.

Люблю по мужски я всѣмъ тѣломъ мужскимъ,
Но женское сердцу желанно,
И вотъ отчего, разсуждая съ другимъ,
Я такъ выражаюсь туманно.

Я женщинъ, какъ высшую тайну люблю,
А женщины любятъ скрываться,
И вотъ почему я не могъ, не терплю
Въ завѣтныхъ глубинахъ признанья.

Но весь я прекрасенъ дышу и дрожу:
Мнѣ жаль, что тебя я печалю.
Приблизься, тебѣ я всю правду скажу,
А можетъ быть только ужалю. (II, 240).

Пресловутый эротизмъ поэзіи Бальмонта — я, признаться, его никакъ не могъ найти. По-моему, мы скорѣе принимаемъ за эротизмъ капризное желаніе поэта найти вкусъ въ винѣ, которое въ сущности ему не нравится.

Во всякомъ случаѣ лирикъ Бальмонтъ не страстенъ, такъ какъ онъ не знаетъ мукъ ревности и рѣшительно чуждъ исключительности стремленія. Я думаю, что онъ органически не могъ бы создать пушкинскаго „Заклинанія". Для этого онъ слишкомъ эстетиченъ.

Хочу быть дерзкимъ. Хочу быть смѣлымъ.

Но неужто же эти невинныя ракеты еще кого-нибудь мистифицируютъ?

Да, именно хочу быть дерзкимъ и смѣлымъ, потому что не могу быть ни тѣмъ, ни другимъ.

Любовь Бальмонта гораздо эстетичнѣе, тоньше, главное, таинственнѣе всѣхъ этихъ

Уйдите боги, уйдите люди.

Любовь Бальмонта—это его Белладонна.

Счастье души утомленной —
Только въ одномъ:
Быть, какъ цвѣтокъ полусонный,
Въ блескѣ и шумѣ дневномъ.
Внутреннимъ свѣтомъ свѣтиться,
Все позабыть и забыться,
Тихо но жадно упиться
Тающимъ сномъ.
Счастье ночной белладонны
Лаской убить.
Взоры ея полусонны.
Любо ей день позабыть,
Свѣтомъ луны расцвѣчаться,
Сердцемъ съ луною встрѣчаться,
Тихо подъ вѣтромъ качаться,
Въ смерти любить.

Другъ мой, мы оба устали,
Радость моя!
Радости нѣтъ безъ печали,
Между цвѣтами—змѣя,
Кто же съ душой утомленной
Вспыхнетъ мечтой полусонной,
Кто расцвѣтетъ белладонной, —
Ты или я?

Но я боюсь, что буду или неправильно понятъ, или, дѣйствительно, изъ области анализа лирическаго *я* незамѣтно соскользну въ сферу разсужденій о темпераментахъ. Не все ли намъ въ сущности равно, активно ли страстный у поэта темпераментъ или пассивно и мечтательно страстный. Намъ важна только *форма* его лирическаго обнаруженія. Всѣ, конечно, помнятъ классическую по безстрастію пьесу Пушкина 1832 г. о двухъ женщинахъ и Тютчевскій „Темный огнь желанья", который, вспыхнувъ такъ неожиданно, ошеломляетъ насъ своей неприкрытостью.

Совершенно иначе касается желаній Бальмонтъ. Они для него не реальныя желанія, а только *оптативная форма красоты.*

У ногъ твоихъ я понялъ въ первый разъ,
Что *красота* объятій и лобзаній
Не въ ласкахъ губъ, не въ поцѣлуѣ глазъ,
А въ страсти незабвенныхъ трепетаній.
Когда глаза—въ далекіе глаза—
Глядятъ, какъ смотритъ коршунъ опьяненный,
Когда въ душѣ нависшая гроза
Излилась въ бурѣ странно-измѣненной,—
Когда въ душѣ, какъ перепѣвный стихъ
Услышанный отъ властнаго поэта,
Дрожитъ любовь ко мглѣ—у ногъ твоихъ,
Ко мглѣ и тьмѣ, нѣжнѣй чѣмъ ласки свѣта.

(II, 294).

Я замѣтилъ въ поэзіи Бальмонта желаніе хотя и внѣ атмосферы упрековъ и ревнивой тоски — одного женскаго образа.

У нея *глаза морского цвѣта*,
У нея *невѣрная* душа

или

Ты вся безмолвіе несчастія
Случайный свѣтъ во мглѣ земной,
Неизъясненность сладострастія,
Еще непознаннаго мной.

Своей усмѣшкой вѣчно-кроткою,
Лицомъ всегда склоненнымъ ницъ,
Своей неровною походкою
Красивыхъ, но не ходкихъ птицъ.

Ты будишь чувства тайно-спящія, —
И знаю не затмитъ слеза
Твои куда-то прочь глядящіе,
Твои невѣрные глаза.

(II, 34. Я буду ждать).

Тотъ же Бальмонтъ не разъ говорилъ, что онъ любитъ измѣну и звалъ насъ жить „для измѣны“.

Мнѣ бы хотѣлось думать, что образъ женщины съ невѣрной душой является только символомъ этой милой сердцу поэта измѣны, т. е. символомъ зыбкой ускользающей отъ опредѣленья жизни, въ которую и одну ее влюбленъ изысканный стихъ.

Было-бы празднымъ и даже оскорбительнымъ для изучаемаго лирика трудомъ—стараться ограничить его свободно-чувствующее и точно отражающее *я* какимъ-нибудь опредѣленнымъ міросозерцаніемъ. Въ поэзіи Бальмонта есть все, что хотите: и русское преданіе, и Бодлеръ, и Китайское богословіе, и фламандскій пейзажъ въ Роденбаховскомъ освѣщеніи, и Рибейра, и Упанишады, и Агура-мазда, и шотландская сага, и на-

родная психологія, и Ницше, и Ницшеанство. И при этомъ поэтъ всегда цѣлостно живетъ въ томъ, что онъ пишетъ, во что въ настоящую минуту влюбленъ его стихъ, ничему одинаково не вѣрный. Поэзія Бальмонта искренняя и серьезна, и тѣмъ самымъ въ ней должно быть отрицаніе не только всякой философической надуманности, но и вообще всякой доктрины, которая въ поэзіи можетъ быть только педантизмомъ. Играя въ термины, мы не разъ за послѣдніе годы заставляли поэтовъ дѣлаться философами. При этомъ рѣчь шла вовсе не о Леопарди или Аккерманъ, не о Гюйо или Вл. Соловьевѣ, а философическимъ находили, напримѣръ, Фета, и едва-ли даже не Полонскаго. Я все ждалъ, что послѣ философичности Полонскаго кто-нибудь заговоритъ о методѣ Бенедиктова... Какъ бы то ни было, самый внимательный анализъ не далъ мнѣ возможности открыть въ изучаемой мною поэзіи опредѣленнаго философскаго міропониманія, по той, вѣроятно, причинѣ, что въ лирикѣ дѣйствуютъ другіе опредѣлители, и ею управляютъ иныя цѣли, къ философіи непримѣнимыя. Самый же *эстетизмъ* едва-ли можетъ назваться міропониманіемъ, по крайней мѣрѣ, философскимъ. Другія мало интересны.

Я Бальмонта живетъ, кромѣ силы своей эстетической влюбленности, двумя *абсурдами* – абсурдомъ цѣльности и абсурдомъ оправданія.

Мнѣ чужды ваши разсужденія:
Христосъ, Антихристъ, Дьяволъ, Богъ...
Я нѣжный иней охлажденія,
Я вѣтерка чуть слышный вздохъ.

Мнѣ чужды ваши восклицанія:
„Полюбимъ тьму. Возлюбимъ грѣхъ“.
Я причиняю всѣмъ терзанія,
Но свѣтелъ мой свободный смѣхъ.

Вы такъ жестоки—помышленіемъ,
Вы такъ свирѣпы на словахъ.
Я долженъ быть стихійнымъ геніемъ.
Я весь въ себѣ—восторгъ и страхъ.

Вы раздѣляете, сливаете,
Не доходя до бытія.
Но никогда вы не узнаете,
Какъ безраздѣльно цѣленъ я.

Въ этихъ стихахъ Бальмонта, какъ и въ нѣкоторыхъ другихъ наблюдается полемизмъ, который уже самъ по себѣ разлагаетъ цѣльность воспріятій. Если я спорю, значитъ, я сомнѣваюсь и хочу увѣрить прежде всего самого себя въ томъ, что утверждаю. Но цѣльность наполняетъ желанія поэта вовсе не въ силу того, чтобы она была достижима или хотя-бы возможна, а, наоборотъ, именно потому, что ея иллюзія безвозвратно потеряна, и потому, что душа поэта, его *я* кажутся теперь несравненно менѣе согласованными съ его сознаніемъ, и подчиненными его волѣ, менѣе, такъ сказать, ему принадлежащими, чѣмъ было *я* у поэтовъ романтиковъ. Я чувствую себя отвѣтственнымъ за цѣлый міръ, который безсознательно во мнѣ живетъ и который можетъ въ данную минуту заявить о своемъ существованіи самымъ безумнымъ, можетъ быть, даже гнуснымъ желаньемъ, при чемъ это желанье будетъ не менѣе назойливо *мое*, чѣмъ любое изъ воспитанныхъ мною и признанныхъ окружающими культурныхъ намѣреній. Поэзія, въ силу абсурда цѣльности стремится объединить или по крайней мѣрѣ хоть проявить иллюзорно *единымъ* и цѣльнымъ душевный міръ, который лежитъ гдѣ-то глубже нашей культурной прикрытости и сознанныхъ нами нравственныхъ разграниченій и противорѣчій.

Я измѣряется для новаго поэта не завершившимъ

это *я* идеаломъ или міропониманіемъ, а болѣзненной безусловностью мимолетнаго ощущенія. Оно является въ поэзіи тѣмъ на мигъ освѣщеннымъ проваломъ, надъ которымъ жизнь старательно возвела свою культурную клѣтушку,—а *цѣльность* лишь желаніемъ продлить этотъ бѣглый, объединяющій душу свѣтъ. Вотъ экстатическое изображеніе идеальнаго момента цѣльности.

Факелы тлѣя чадятъ.
Утомленъ наглядѣвшійся взглядъ,
Дымъ изъ кадильницъ излитъ,
Наслажденье, усталое, спитъ.

О наконецъ, наконецъ,
Затуманенъ блестящій дворецъ!
Мысль, отчего-жъ ты не спишь?
Вкругъ тебя безнадежная тишь!

Жить, умирать, и любить,
Безпредѣльную цѣльность дробить,—
Все это было давно
И, скользнувъ, опустилось на дно.

Тамъ, въ полумглѣ, въ тишинѣ,
Гдѣ-то тамъ, на таинственномъ днѣ,
Новыя краски царятъ,
Драгоцѣнные камни горятъ.

Ниже, все ниже, все внизъ,
Замолчавшей душой устремись!
Въ смерти намъ радость дана,—
Красота, тишина, глубина!

Передъ абсурдомъ *цѣльности* въ созданіи поэта стоитъ и его живое отрицаніе, реальность *совмѣстительства*, безсознательности жизней кѣмъ-то помѣщенныхъ бокъ о бокъ въ одномъ призрачно-цѣльномъ *я*, ужасъ видѣть, безъ возможности удержать, слѣпого за

полшага отъ провала, или какъ змѣя подползаетъ къ спящему ребенку.

Когда я къ другому въ упоръ подхожу,
Я знаю: намъ общее нѣчто дано,
И я напряженно и зорко гляжу
Туда, на глубокое дно.

И вижу я много задавленныхъ словъ,
Убійствъ, совершонныхъ въ зловѣщей тиши,
Обрывовъ, проваловъ, огня, облаковъ,
Безумства несытой души.

Я вижу, я помню, я тайно дрожу,
Я знаю, откуда приходитъ гроза.
И если другому въ глаза я гляжу,
Онъ вдругъ закрываетъ глаза.

Въ нашемъ *я* глубже сознательной жизни и позади столь неточно формулированныхъ нашимъ языкомъ эмоцій и хотѣній, есть темный міръ безсознательнаго, міръ проваловъ и безднъ. Можетъ быть, первый въ прошломъ вѣкѣ указалъ на него въ поэзіи великій визіонеръ Эдгаръ Поэ. За нимъ или по тому же пути шли страшныя своей глубиной, но еще болѣе страшныя своимъ сѣрымъ обыденнымъ обличьемъ провидѣнія Достоевскаго. Еще шагъ,—и Ибсенъ вселитъ въ мучительное созерцаніе черныхъ проваловъ дарвинистическую фатальность своихъ „Призраковъ"—ужасъ болѣзнетворнаго наслѣдья. Вотъ стихотвореніе Бальмонта, гдѣ лирическое самообожаніе поэта выступаетъ на страшномъ фонѣ юмора совмѣстительства.

О да, я Избранный, я Мудрый, Посвященный,
Сынъ Солнца, я—поэтъ, сынъ разума, я—царь;
Но предки за спиной, и духъ мой искаженный,
Татуированный своимъ отцомъ дикарь.

Узоры пестрые прорѣзаны глубоко.
Хочу ихъ смыть: нельзя. Умъ шепчетъ: перестань!
И съ дикимъ бѣшенствомъ я въ омуты порока
Бросаюсь радостно, какъ хищный звѣрь на лань.

Но рынку дань отдавъ, его божбѣ и давкамъ,
Я снова чувствую всю близость къ божеству.
Кого-то раздробивъ тяжелымъ томагавкомъ,
Я мной убитаго съ отчаяньемъ зову.

Другая реальность, которая возстаетъ въ поэзіи Бальмонта противъ возможности найти цѣльность, это—*совѣсть*, которой поэтъ посвятилъ цѣлый отдѣлъ поэмъ. Онъ очень интересенъ, но мы пройдемъ мимо. Абсурдъ *оправданія* аналитически выводится поэтомъ изъ положенія.

Міръ долженъ быть оправданъ весь.

Міръ долженъ быть оправданъ весь,
Чтобъ можно было жить
Душою тамъ, а сердцемъ—здѣсь.
А сердце какъ смирить?
Я узелъ долженъ видѣть весь,
Но какъ распутать нить?
Едва въ лѣсу я сдѣлалъ шагъ,—
Раздавленъ муравей...

и т. д.

Непримиримое противорѣчіе между этикой въ жизни и эстетикой въ искусствѣ ярче всего высказывается, конечно, въ абсурдѣ *оправданія*. Въ этической области оправданіе ограничивается только сферой индивидуальности, такъ какъ оправданіе принципіальное уничтожало бы основной терминъ этики—долженствованіе.

Въ области эстетической, наоборотъ, и оправдывать въ сущности нечего, потому что творчество аморально,

и лишь въ томъ случаѣ, когда искусство *приспособляется* къ цѣлямъ воспитательнымъ или инымъ этическимъ, оно руководится чуждыми природѣ его критеріями. Но въ какой мѣрѣ искусство можетъ быть чисто эстетическимъ, т. е. поскольку слово можетъ и въ правѣ эмансипироваться,—этотъ вопросъ, конечно, остается еще открытымъ. Я думаю, что во всякомъ случаѣ для полноты развитія духовной жизни человѣка не надо бы было особенно бояться побѣды въ поэзіи чувства красоты надъ чувствомъ долга. Да такова и сила вещей, такова и исторія. Если мы переведемъ глаза съ Канона Поликлета на Роденовскаго l'homme au nez cassé, то сразу же почувствуемъ, какую силу пріобрѣлъ эстетизмъ съ развитіемъ человѣческаго пониманія, и какъ безмѣрно расширилась его область. Еще разительнѣе покажется разница воспріятій, если мы сравнимъ отвратительное въ пещерѣ Полифема съ отвратительнымъ на смертномъ ложѣ m-me Bovary, или представимъ себѣ преступленіе Медеи рядомъ съ умерщвленіемъ ребенка въ трагедіи Толстого. Громадные успѣхи, сдѣланные искусствомъ въ расширеніи области прекраснаго, слѣдуетъ во всякомъ случаѣ отнести, мнѣ кажется, на счетъ его эмансипаціи отъ внѣшнихъ требованій во имя безстрашія и правды самоанализа.

Чѣмъ далѣе впередъ подвигается искусство, чѣмъ выше творящій духъ человѣка, тѣмъ наивнѣе кажутся намъ въ примѣненіи къ поэзіи требованія морализма. Я понимаю, что читатель, цѣлостно воспринимая произведеніе искусства,—особенно воспитывая на немъ другихъ, часто не можетъ не прилагать къ сужденію о поэзіи этическихъ критеріевъ, но какое отношеніе къ сущности творчества Достоевскаго имѣетъ абсолютное преобладаніе въ Свидригайловѣ моральныхъ плюсовъ или моральныхъ минусовъ. Да и чего въ немъ больше, какъ въ твореніи существующемъ эстетически — кто

возьмется на это отвѣтить? Морализируйте надъ Свидригайловымъ, сколько душѣ угодно, черпайте изъ изображенія какіе хотите уроки, стройте на немъ любую теорію, но что-бы осталось отъ этого, можетъ быть, глубочайшаго изъ эстетическихъ замысловъ Достоевскаго, если бы поэтъ переводилъ его въ слова на основаніи этическихъ критеріевъ и для моральнаго освѣщенія человѣческой души, а не въ силу чистаго эстетизма творчества, оправданнаго геніемъ?

Бальмонтъ въ лирикѣ часто касался вопроса объ оправданіи почти отвлеченно, почти *теоретически*, и при этомъ не безъ нѣкотораго задора даже.

Жить среди беззаконія,
Какъ дыханье вѣтровъ:
То въ волнахъ благовонія,
То надъ крышкой гробовъ.

Быть свободнымъ, несвязаннымъ,
Какъ движенье мечты,
Никогда не разсказаннымъ
До послѣдней черты.

Что безчестное? Честное?
Что горитъ? Что темно?
Я иду въ неизвѣстное,
И душѣ все равно;

Знаю—мелкія низости
Не удержатъ меня:
Нѣтъ въ нихъ чаянья близости
Рокового огня.

Но люблю безотчетное:
И восторгъ, и позоръ,
И пространство болотное,
И возвышенность горъ.

или

Я ненавижу всѣхъ святыхъ.—
Я ненавижу человѣчество.
Среди людей самумъ.

Я не думаю, чтобы все это могло кого-нибудь пугать болѣе, чѣмъ любая риторическая фигура.

Поэтическія разсужденія лирика мнѣ лично интересными не показались: отчего и не разсуждать въ риѳмахъ, если кому это нравится, — но не слѣдуетъ при этомъ себя обманывать: это не тотъ путь, которымъ эстетизмъ дѣлалъ свои завоеванія.

Я не былъ никогда такой, какъ всѣ;
Я въ самомъ дѣтствѣ былъ уже бродяга,
Не могъ застыть на узкой полосѣ.
Красивъ лишь тотъ, въ комъ дерзкая отвага,
И кто уменъ, хотя бы умъ его—
Умъ Ричарда, Мефисто или Яго.
Все въ этомъ мірѣ тускло и мертво,
Но ярко себялюбье безъ зазрѣнья—
Не видѣть за собою никого.

или

Мнѣ нравится, что въ мірѣ есть страданья,
Я ихъ сплетаю въ сказочный узоръ,
Влагаю въ сны чужія трепетанья.
Обманы, сумасшествія, позоръ,
Безумный ужасъ—все мнѣ видѣть сладко;
Я въ пышный смерчъ вливаю пыльный соръ.
Смѣюсь надъ дѣтски-женскимъ словомъ — гадко,
Во мнѣ живетъ злорадство паука;
Въ моихъ словахъ жестокая загадка.
О, мудрость мірозданья глубока!
Прекрасенъ видъ лучистой паутины,
И даже муха въ ней свѣтло-звонка.

Бѣлѣйшіе цвѣты растутъ изъ тины,
Червоннѣй всѣхъ цвѣтовъ на плахѣ кровь,
И смерть сюжетъ прекрасный для картины.

Бодлэръ никогда не давалъ намъ своихъ мыслей въ столь безнадежно аналитической формѣ, по крайней мѣрѣ, въ цвѣтахъ зла. Если Пушкинъ любилъ байроническую форму лиризма, то не надо забывать, что и у Байрона, и у Пушкина это была живая лирическая, и столь часто при этомъ юмористическая форма выраженія — совершенно чуждая вѣщательности, доктринерства и задора.

Нѣкоторая *непріуроченность* страшныхъ или скорѣе запугивающихъ признаній нашего лирика зависитъ, по-моему, прежде всего, отъ того, что ему, какъ и всѣмъ намъ вовсе не приходится имѣть дѣло съ организованнымъ или глубоко пустившимъ корни лицемѣріемъ. Если Бодлэръ препочиталъ кажущуюся порочность кажущейся добродѣтели, такъ вѣдь передъ нимъ стоялъ Тартюффъ, который 300 лѣтъ культивировался и приспособлялся къ средѣ. Если въ центрѣ творчества Ибсена чувствуется кошмарный страхъ поэта передъ лицемѣріемъ, такъ вѣдь на это есть глубокія соціальныя, историческія причины. А развѣ Іудушку Головлева стоитъ пугать такой тонкостью, какъ моральное безразличіе? Я бы не назвалъ *абсурдъ оправданія эстетически оправданнымъ въ поэзіи* Бальмонта, если бы онъ защищалъ его лишь риѳмованнымъ разсужденіемъ, болѣе капризнымъ и требовательнымъ, чѣмъ сильнымъ и даже оригинальнымъ.

Но Бальмонтъ далъ намъ двѣ удивительныхъ пьесы *оправданія* „Въ застѣнкѣ“ и „Химеры“.

Во второй, очень длинной, уродство создаетъ красоту. Я цитирую только первую.

Переломаны кости мои,
Я въ застѣнкѣ. Но чу! Въ забытьи
Слышу, гдѣ-то стремятся ручьи.

Такъ созвучно, созвонно, въ просторъ,
Убѣгаютъ съ покатостей горъ,
Чтобъ излиться въ безгласность озеръ.

Я въ застѣнкѣ. И пытка долга.
Но мечта мнѣ моя дорога.
Въ палачѣ я не вижу врага.

Онъ ужасенъ, онъ страненъ, какъ сонъ,
Онъ упорствомъ моимъ потрясенъ.
Я-ли мученикъ? Можетъ быть, онъ?

Переломаны кости. Хрустятъ.
Но горитъ напряженный мой взглядъ...
О, ручьи говорятъ, говорятъ.

Анализъ этой пьесы завелъ бы насъ слишкомъ далеко. Но рѣдко, кажется, удавалось Бальмонту быть синтетичнѣй и сильнѣе. Да, стоитъ жить и страдать, чтобы слышать то, чего не слышатъ другіе, и чего, можетъ быть, даже нѣтъ, слышать, какъ говорятъ ручьи... А ручьи не заговорятъ *для насъ*, если мы не вынесемъ пытки и не оправдаемъ палача—если мы не добудемъ красоты мыслью и страданіемъ.

Я закончу мой эскизный разборъ Бальмонтовской лирики указаніемъ на самое поэтическое выраженіе *невозможности оправданія*, какое я нашелъ въ его-же поэзіи.

Отчего мнѣ такъ душно? Отчего мнѣ такъ скучно?
Я совсѣмъ остываю къ мечтѣ.
Дни мои равномѣрны. Жизнь моя однозвучна.
Я застылъ на послѣдней чертѣ.

Только шагъ остается, только мигъ быстрокрылый,—
И уйду я отъ блѣдныхъ людей.

Для чего же я медлю предъ открытой могилой,
Не спѣшу въ неизвѣстность скорѣй?

Я не прежній веселый полубогъ вдохновенный,
Я не геній крылатой мечты,—
Я угрюмый заложникъ, я тоскующій плѣнный,
Я стою у послѣдней черты.

Только мигъ быстрокрылый. И душа альбатросомъ
Унесется къ невѣдомой мглѣ... .
Я усталъ приближаться отъ вопросовъ къ вопросамъ,
Я жалѣю, что жилъ на землѣ...

V.

Но въ лирическомъ *я* Бальмонта есть не только субъективный моментъ, какъ оказывается, спорный и пререкаемый, его поэзія уже дала намъ и нѣчто объективно- и безусловно цѣнное, что мы вправѣ учесть теперь-же, не дожидаясь суда исторической Улиты.

Это цѣнное уже заключено въ звуки и ритмы Бальмонта—отнынѣ наше общее достояніе.

Я уже говорилъ, что изысканность Бальмонта далека отъ вычурности. Рѣдкій поэтъ такъ свободно и легко рѣшаетъ самыя сложныя ритмическія задачи и, избѣгая банальности, въ такой мѣрѣ чуждъ и искусственности, какъ именно Бальмонтъ. Его языкъ это нашъ общій поэтическій языкъ, только получившій новую гибкость и музыкальность,—и я думаю, что этого мнѣ лично не надо подтверждать особыми примѣрами въ виду того, что я довольно уже цитировалъ Бальмонтовскихъ пьесъ. Одинаково чуждый и провинціализмовъ и нѣмецкой безстильности Фета, стихъ Бальмонта не чуждъ иногда легкой славянской позолоты, но вообще поэтъ не любитъ шутить и не балаганитъ лубочными красками. Такіе неологизмы, какъ *мятежиться*, *пред-*

лунный или *внѣмірный* не задѣваютъ уха, моего, по крайней мѣрѣ. Лексическое творчество Бальмонта проявилось въ сферѣ элементовъ наименѣе развитыхъ въ русскомъ языкѣ, а именно ея *абстрактностей.*

Для этого поэтъ вывелъ изъ оцѣпенѣлости сингулярныхъ формъ цѣлый рядъ отвлеченныхъ словъ.

свѣты (II 204), блески (II, 29, II 280), мраки (II 305), сумраки (II 49), гулы (II 50), дымы (II 357), сверканья (II 113), хохоты (II, 68), давки (II 70), щекотанія (II, 318), прижатья (II 317), упоенья (Тл. 79), разсѣкновенья (Тл. 112), отпаденія (II 280), пониманія (Тл. 205), и даже бездонности (II 184), мимолетности (Тл. 48), кошмарности (Тл. 103), минутности (Тл. 128).

Отъ соприкосновенья красочныхъ и отвлеченныхъ словъ, кажется иногда будто засвѣтились и стали воздушнѣе и самыя abstracta:

Вотъ „Намекъ"—

Сгибаясь, качаясь, исполненъ нѣмой *осторожности*
Въ подводной прохладѣ *утонченно-ждущій намекъ*,
Вздымается стебель, таящій *блаженство возможности*,
Хранящій способность раскрыться, какъ бѣлый цвѣтокъ.

или

Изъ воздушнаго храма уноситъ далеко
Золотую возможность дождей. (II 175)

Ты блестишь, какъ *двѣнадцати-цвѣтный алмазъ*,
Какъ кошачья *ласкательность* женскихъ влюбляющихъ *глазъ*. (II 181)

Звѣсь символичность тяжелаго слова *ласкательность* усиливается, благодаря сосѣдству слова *глазъ*.

И бродимъ, бродимъ мы пустынями
Средь лунатическаго сна,
Когда *бездонностями* синими
Надъ нами властвуетъ луна. (II 184)

На небѣ видѣнія *облачной млечности* (Тл. 73).
Море времени и мысли бьется *въ безднѣ голубой*,
О *предѣлы пониманій* ударяется *прибой*. (Тл. 205).

Бываютъ у Бальмонта и цѣлыя терцины изъ отвлеченныхъ словъ, для меня, по крайней мѣрѣ, не громоздкія.

Все зримое—игра воображенья,
Различность многогранности одной,
Въ несчетный разъ—повторность отраженья (II. 364).

Не знаю, не въ первый ли разъ у Бальмонта встрѣчаются слѣдующія отвлеченныя слова:

безъизмѣрность (II 396), печальность ibid., (росистая) пьяность (II 282), запредѣльность (Тл. 20), напѣвность (II 239), многозыблемость (Тл. 169), кошмарность (Тл. 103), безглагольность (Тл. 131).

Но Бальмонтъ лирически ихъ оправдалъ. Постигшій таинство русской рѣчи, Бальмонтъ не любитъ окаменѣлости сложеній, какъ не любитъ ея и нашъ языкъ. Но за то онъ до безконечности множитъ *зыбкія* сочетанія словъ, настоящее отраженіе воспѣваемыхъ поэтомъ минутныхъ и красивыхъ влюбленностей.

Нѣтъ больше стѣнъ, нѣтъ сказки *жалко-скудной*,—
И я не змѣй *уродливо больной*,
Я Люциферъ *небесно-изумрудный* (II 166).

или съ красивымъ хіазмомъ:

Воздушно-бѣлыя недвижны облака·
Зеркально-царственна холодная рѣка (II 183)

Параллельныя:

Ихъ каждый взглядъ *расчитанно-правдивъ*,
Ихъ каждый шагъ *правдоподобно-мѣтокъ* (II 363).

Оксиморныя:

Въ рощѣ шелестъ, шорохъ, свистъ,
Отдаленно-приближенный (II 36).
Вольно-слитныя сердца (II 273).

Перепѣвныя:

радостно-расширенныя рѣки (II 132);

Лирическія красочныя:

Въ грозовыхъ облакахъ
Фіолетовыхъ, *аспидно-синихъ*.

Лирическія отвлеченныя:

Призракомъ *воздушно-онѣмѣлымъ* (II 265).
Сирено-гибельныхъ видѣній (Тл. 112).
Смерть *медлительно-обманная* (II 318).
(Я) *мучительно-внимательный*.
Отвратительно-знакомыя щекотанія у рта, (ibid.).
Мы съ тобою весь міръ побѣдимъ:
Онъ проснется *чарующе-нашимъ*. (II 284).

Интересны сложныя сочетанія, которыя кажутся еще воздушнѣе обычныхъ.

Лиловато-желто-розовый пожаръ. (II 176),
Все было сѣрно-изсиня-желто (II 165),

Деревья такъ сумрачно-странно-безмолвны. (Тл. 131)

Есть примѣръ разошедшагося сложнаго сочетанія.

Скептически произрастенья мрака,
Шпіонски выжидательны они (II 369).

Отрицательность и лишенность въ словахъ Бальмонта очень часты.

Вотъ конецъ одной пьесы:

Непрерываемо дрожаніе струны,
Ненарушаема воздушность тишины,
Неисчерпаемо вліяніе луны. (II 183).

Безъ и без—въ одномъ сонетѣ повторяются 15 разъ; этотъ же предлогъ въ слитномъ видѣ (II 127) придаетъ особо - меланхолическій колоритъ пьесѣ „Безглаголь-ность“ (см. выше).

Большая зыбкость прилагательнаго, а отсюда и его бо́льшая символичность, такъ какъ прилагательное не навязываетъ нашему уму сковывающей существенности,

дѣлаетъ прилагательное едва-ли не самымъ любимымъ словомъ Бальмонта. Есть у него пьеса „Закатные цвѣты“ (II 105), гдѣ скученность прилагательныхъ красиво символизируетъ воздушную навислость слоисто-розовыхъ облаковъ.

Поэзія Бальмонта чужда развитыхъ, картинно-отобщающихъ сравненій Гомера и Пушкина.

Его сравненія символичны—они какъ-бы внѣдрены въ самое выраженіе.

Вотъ примѣръ:

И такъ же какъ стебель зеленый блистательной
лиліи,
Мѣняясь въ холодномъ забвеньи, легенды вѣковъ,—
Въ моихъ пѣснопѣньяхъ,—уставши тянутся въ
безсиліи,—
Раскрылись, какъ чаши свободно - живущихъ
цвѣтковъ. (II 348).

Звуковая символика Бальмонта никогда не переходитъ въ напряженность и не мутитъ прозрачности его поэзіи.

Вотъ нѣсколько примѣровъ звуковой символики.

Символизируется застылость:

Какъ стынетъ скованно вонъ та сосна и та (II 183);

дыханіе:

Дымно дышатъ чары царственной луны...

шуршанье:

О какъ грустно шепчутъ камыши безъ счета:
Шелестящими, шуршащими стеблями говорятъ.
(Тл. 145).

озлобленность:

Я *с*палъ, какъ *з*имній *х*олодъ,
*З*мѣинымъ *с*номъ, *з*лораднымъ (II 223).

Есть у Бальмонта двѣ звуко-символическихъ пьесы.

Въ шумѣ *ш—с*.
Осень (II 36).

Въ ро*щ*ѣ *ш*елестъ, шорохъ, свистъ
. . . . . .
*С*мутно *ш*еп*ч*утся вер*ш*ины
И берез*ы* и *о*сины.
*С*ъ из*м*ѣненной вы*с*оты
*С*онно падаютъ лис*т*ы.

Въ сонорности *л*.
В*л*ага (II 189).

Съ *л*одки ско*л*ьзну*л*о весл*о*.
*Л*асково м*л*ѣетъ прох*л*ада.
„Ми*л*ый! Мой ми*л*ый“,—Свѣт*л*о,
С*л*адко отъ бѣг*л*аго взг*л*яда.
*Л*ебедь уп*л*ы*л*ъ въ по*л*умг*л*у,
Вда*л*ь подъ *л*уною бѣ*л*ѣя.
*Л*астятся во*л*ны къ вес*л*у,
*Л*астится къ в*л*агѣ *л*ил*е*я.
С*л*ухомъ невольно*л*ов*л*ю...
*Л*епетъ зерка*л*ьнаго *л*она
Ми*л*ый! мой ми*л*ый! *Л*юб*л*ю!
По*л*ночь г*л*ядитъ съ небоск*л*она.

Вотъ нѣсколько примѣровъ перепѣвности:

Такъ *со*звучно, *со*звонно (II 283).
Узорно-*играющій*, *тающій* свѣтъ—
Тайное *слышащихъ*, *дышащихъ* строкъ (II 107).
Р*а*достно-расширенныя рѣки. (II 132).

цвѣтокъ,
*о*тданный *о*гненнымъ пчеламъ. (Тл. 207).

Бальмонтъ любитъ въ синтаксисѣ отрывистую рѣчь, какъ вообще въ поэзіи онъ любитъ переплески и измѣны.

Счастливый путь. Прозрачна даль.
Закатный часъ еще далекъ.

Быть можетъ, близокъ. Намъ не жаль.
Горитъ и западъ и востокъ. (II 57).

или:

Назавтра бой. Поспѣшенъ бѣгъ минутъ.
Всѣ спятъ. Все спитъ. И пусть. Я—вѣрный—тутъ.
До завтра сномъ безпечно усладитесь.
Но чу! Во тьмѣ чуть слышные шаги.
Ихъ тысячи. Все ближе. А! Враги!
Товарищи! Товарищи! Проснитесь! (II 9).

Возьмите еще „Русалку", сплошь написанную короткими предложеніями (II 286), или во II томѣ пьесы на стр. 32, 51, 151, 152.

Выдѣленью короткихъ предложеній соотвѣтствуетъ у Бальмонта красивое выдѣленіе односложныхъ словъ въ арзисѣ (пьесы: „Придорожныя травы", „Отчего мнѣ такъ душно?"—*часъ*, *мигъ*, *шагъ*).

У Бальмонта довольно часты во фразѣ троенія словъ или реченій съ разными оттѣнками: съ радостнымъ:

И утро выростало *для насъ*, *для насъ*, *для насъ*.
(II 264)

Меланхолическимъ:

И сердце простило, но сердце застыло,
И плачетъ, и плачетъ, и плачетъ невольно.
(изъ пьесы „Безглагольность" см. выше).

Мрачнымъ:

Било полночь въ нашихъ думахъ,
Было поздно, поздно, поздно (II 281).

Ритмы Бальмонта заслуживали-бы особаго изслѣдованія. Я ограничусь нѣсколькими замѣчаніями.

Наши учебники, а вслѣдъ за ними и журналисты, говоря о русскомъ стихѣ, никакъ не выберутся изъ путаницы ямбовъ и хореевъ, которые въ дѣйствительности кромѣ окончанія строки встрѣчаются въ нашихъ

стихотворныхъ строкахъ очень рѣдко. Напр., почти весь „Евгеній Онѣгинъ“ написанъ 4-мъ пэономъ.

Бальмонтъ едва-ли не первый показалъ силу перваго пэона, какъ основнаго ритма пьесы, который далъ возможность утилизировать сочетанія четырехсложныхъ словъ съ удареніемъ на первомъ слогѣ.

Отданное стиснутымъ рукамъ,
Судорожно бьющееся тѣло. (II 292).
Ср. „Придорожныя травы“

Бальмонтъ далъ намъ первый почувствовать красоту полустишій, какъ это видно изъ слѣдующаго ритмическаго примѣра.

Волна бѣжитъ. Волна съ волною слита.
Волна съ волною слита въ одной мечтѣ.
Прильнувъ къ скаламъ, онѣ гремятъ сердито,
Онѣ гремятъ сердито. Не тѣ, не тѣ.
И въ горькомъ снѣ волна волнѣ шепнула,
Волна волнѣ шепнула: Въ тебѣ мечта...
И плещетъ вновь: Меня ты обманула,
Меня ты обманула—и ты не та.

Среди ритмическихъ созданій Бальмонта меня очень заинтересовали его прерывистыя строки „*Болото*“ (Только любовь стр. 144 сл.) и „Старый домъ“ (Тл. 146 сл.). Ритмичность этихъ пьесъ не можетъ быть сведена къ нашимъ схемамъ: если отдѣльныя строки и измѣряются съ нѣкоторой натяжкой нашими ритмическими единицами, то объединеніе каждой изъ нихъ можно искать развѣ въ *мельканіи* одного какого-нибудь ритмическаго типа: *болото* есть слово амфибрахическое, и амфибрахій лежитъ въ основаніи ритма самой пьесы, причудливо перебиваясь третьими пэонами и анапестами.

Слова *старый домъ*—составляютъ кретикъ, а потому кретикъ есть основной размѣръ самой пьесы, такъ озаглавленной.

Вотъ отрывки изъ поэмы „Болото“.

На версты и версты шелестящая осока.
Незабудки, кувшинки, кувшинки, камыши.
Болото раскинулось властно и широко,
Шепчутся стебли въ изумрудной тиши.

или

О, какъ грустно шепчутъ камыши безъ счета.
Шелестящими, шуршащими стеблями говорятъ.
Болото, болото, ты мнѣ нравишься, болото,
Я вѣрю, что божественень предсмертный взглядъ.

Пьеса „Болото“, по-моему, ритмически символизируетъ зыбкость и затрудненность движенья по трясинѣ: въ стихахъ чувствуется тряска, соединенная съ мучительнымъ, засасывающимъ однообразіемъ.

Въ „Старомъ домѣ“ наблюдается еще бо̀льшая разносоставность строкъ, чѣмъ въ „Болотѣ“. При этомъ удивительная унылость и мистическій колоритъ придается пьесѣ, кажется, тѣмъ, что вся она состоитъ изъ мужскихъ стиховъ, падающихъ какъ-то особенно тяжело и однообразно.

Кто въ мёртвую глубь враждебныхъ зеркалъ
Когда-то бросилъ безотвѣтный взглядъ,
Тотъ зеркаломъ скованъ, и высокій залъ
Населенъ тѣнями, и люстры въ нёмъ горятъ.

Канделябры тяжелый свѣтъ свой льютъ,
Безжизненно тянутся отсвѣты свѣчей,
И въ залъ, въ этотъ страшный призрачный пріютъ,
Привидѣнья выходятъ изъ зеркальныхъ зыбей.

Есть что-то змѣиное въ движеніи томъ,
И музыкой змѣиною вальсъ поётъ,
Шорохи, шелесты, шаги... О, старый домъ,
Кто въ тебя дневной, неполночный свѣтъ прольетъ.

Размѣръ пьесы „Старый домъ“ символически изображаетъ мистическую жизнь старыхъ зеркалъ и пыльныхъ люстръ среди гулкой пустоты залъ, гдѣ скрещиваются кошмарныя тѣни, накопленныя въ старомъ домѣ, какъ въ душѣ, за его долгую пассивно-безсознательную, все фатально-воспринимающую жизнь.

Замкнутость, одиночество этого дома—души болѣзненно прерывается только ритмомъ какого-то запредѣльнаго танца.

Мы кружимся бѣшено одинъ лишь часъ,
Мы носимся съ бѣшенствомъ скорѣе и скорѣй,
Дробятся мгновенія и гонятъ насъ,
Нѣтъ выхода и нѣтъ привидѣніямъ дверей...

Или заглушенными призывами жизни:

„Живите—живите, мнѣ страшно – живите скорѣй.

Прерывистыя строки Бальмонта будто-бы нѣсколько противорѣчатъ *изысканности* его стиха. Но это только видимость. Изысканность сохраняетъ свое обаяніе надъ лирикой Бальмонта, внося въ самыя причудливыя сочетанія ритмовъ *строгость строфичности* и *богатство риѳмы*. У Бальмонта почти нѣтъ бѣлыхъ стиховъ, и русская поэзія давно уже не знала риѳмы богаче, при всей ея свободной изящности.

Беру примѣры на выборъ:

болото—кто-то; осока—широко;
камыши—тиши; навсегда—слѣда;
изумрудомъ—чудомъ; говорятъ—взглядъ;
распахнетъ—гнетъ.

Риѳма Бальмота ровно на столько богата, чтобы не дать почувствовать за нею вычурности, вымученности.

Чтобы заключить сказанное мною о поэзіи Бальмонта и въ видѣ запоздалаго motto къ моему очерку— вотъ недавно сказанныя слова Анри Альбера.

Онъ говорилъ ихъ о Ницше, я скажу о Бальмонтѣ, какъ лучшемъ представителѣ новой поэзіи.

Henri Albert (Frédéric Nitzche).

Son influence sur notre jeune littérature a deja été considérable. Elle ira tous les jours grandissante. Salutaire? Néfaste? Qu'importe! Elle nous apporte de nouvelles matières à penser, de nouveaux motifs de vivre...

Оглавленіе.

стр.

Предисловіе III

Проблема Гоголевскаго юмора 1

Носъ.

Портретъ.

Достоевскій до катастрофы 29

Двойникъ (виньетка на сѣрой бумагѣ).

Господинъ Прохарчинъ.

Умирающій Тургеневъ 59

Клара Миличъ.

Три соціальныхъ драмы 75

Горькая судьбина.

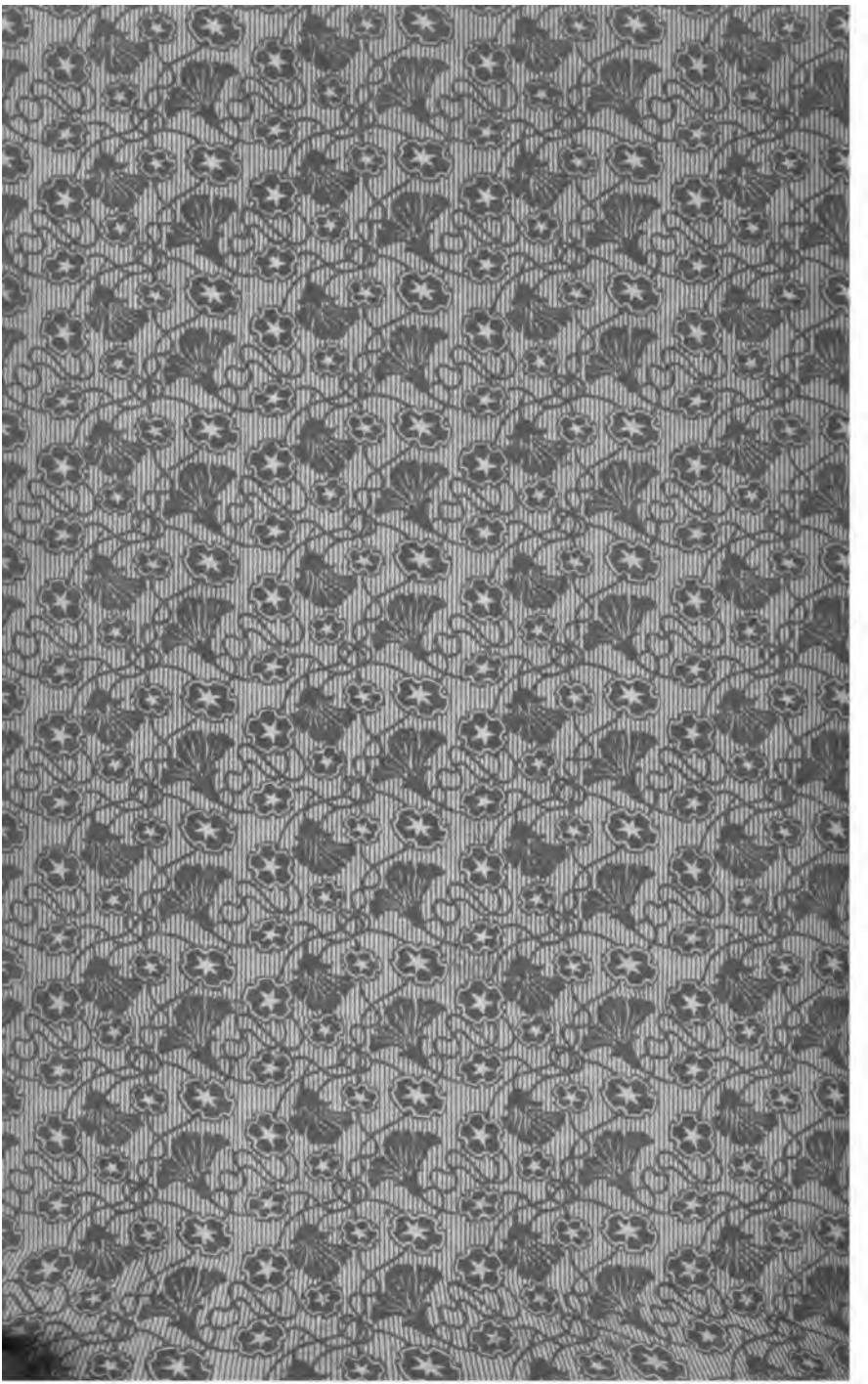
Власть тьмы.

На днѣ.

Драма настроенія 147

Три сестры.

Бальмонтъ лирикъ 169



Stanford University Libraries
3 6105 124 438 438

PG
3453
A6K
v. 1

Stanford University Libraries
Stanford, California

Return this book on or before date due.

DEC - 7 1989

JUN - 3 1973

NOV 21 1989

DOC APR 22 1991

MAR - 9 1993